

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



**EL OPRIMIDO SOBRE LAS TABLAS
O LA (R)EVOLUCIÓN DE LA CREACIÓN COLECTIVA
EN COLOMBIA Y BRASIL**

Autora: Ana Sánchez de Sousa

Directora: Dra. M^a Ángeles Pérez López

2016

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



EL OPRIMIDO SOBRE LAS TABLAS O LA (R)EVOLUCIÓN DE LA CREACIÓN COLECTIVA EN COLOMBIA Y BRASIL

Autora: ANA SÁNCHEZ DE SOUSA

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. M^a Ángeles Pérez López, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

V^o B^o
La Directora de la Tesis

La Autora

Fdo.: M^a Ángeles Pérez López

Fdo.: Ana Sánchez de Sousa

2016

A María,
por confiar ciegamente.

A João,
por su alegría contagiosa y por todo el amor.

“Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor.”

Paulo Freire

“Si uno es audaz, se compromete, si uno es prudente se compromete. Si uno es leal también se ve comprometido, lo mismo que si fuera traidor. En este tiempo no se puede evitar el compromiso.”

Enrique Buenaventura, *La Trampa*

“Essa talvez tenha sido a principal conquista do Teatro do Oprimido. Transformar o desejo em lei. A Lei é sempre o Desejo de alguém.”

Augusto Boal, *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: AVANT LA LETTRE: ENFOQUE TEÓRICO Y METODOLÓGICO.....	15
I.1. <i>Entre lo uno y lo diverso</i> : notas de un debate terminológico.....	16
I.1.2. La influencia en escena: enfoque dialógico de la intertextualidad.....	22
I.2. ¿Teorías sin disciplina?.....	31
I.2.1. Crítica postcolonial: la hibridez de un paradigma.....	31
I.2.1.1. En el umbral de la subalternidad.....	35
I.2.2. El giro inter-anti-disciplinario de los <i>Cultural Studies</i>	41
I.2.3. Sobre las <i>tablas</i> postmodernas.....	51
I.2.3.1. La emergencia del <i>performance</i>	55
I.3. Propuesta metodológica.....	62
CAPÍTULO II: B+B EN EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA.....	65
II.1. “Hamlet y el hijo del panadero”.....	66
II.1.1. “Boal conta Boal”: periplos artísticos y gestos vitales.....	66
II.1.2. Teatro del Oprimido: maestros e (inter)textualidades.....	81
II.1.2.1. La <i>Pedagogía del Oprimido</i> o el hipotexto del TO.....	81
II.1.2.2. Poética de la liberación: el (pre)texto de Brecht.....	85
II.1.2.3. Del teatro experimental al <i>arcoíris</i> de la psicoterapia.....	97
II.1.2.3.1. Boal en la arena: (pre)tensiones entre juego y terapia.....	105
II.2. El <i>magister ludi</i> del Nuevo Teatro.....	110
II.2.1. Crónicas de Buenaventura: (a)fic(c)iones y (r)evolución teatral...110	
II.2.1.1. (Re)acción cultural: <i>papeles, trampa y denuncia</i>	114
II.2.1.2. (Meta)teatro: (inter)cambios y (re)escritura.....	125

II.2.1.3. Labor meritoria.....	130
II.2.2. Creación colectiva: raíces y (con)textos.....	132
II.2.2.1. <i>A la diestra</i> del TEC: un Colectivo, un “Esquema”	136
II.2.2.2. (Psico)analizando la improvisación.....	143
 CAPÍTULO III: (EN)CLAVES DEL NUEVO TEATRO: PUNTOS DE (DES)ENCUENTRO...151	
III.1. Las armas y las letras: genealogía del arte nuevo.....	152
III.1.1. Antecedentes estéticos.....	153
III.1.2. Escenarios histórico-sociales.....	160
III.2. La Generación B+B en la trinchera: la nueva logística.....	168
III.2.1. Barómetros teatrales.....	174
III.2.2. Cecilia y Jacqueline: (r)evolución en femenino.....	181
III.2.3. La nueva crítica.....	184
III.3. La nueva epopeya <i>versus</i> el colonialismo cultural.....	187
III.3.1. Cuando Arena canta, sus males espanta.....	194
III.3.1.1. Mitos y conspiraciones en tiempos de opresión.....	194
III.3.1.2. El Joker en la baraja del TO.....	207
III.3.2. <i>Soldados</i> : dualidades del Oprimido.....	218
III.3.2.1. 3000 muertos en tiempos de olvido.....	218
III.3.2.2. In-versiones colectivas.....	231
III.4. El efecto Brecht o la ilusión de la antropofagia.....	236
III.4.1. Teatro de la (r)evolución o ¿el consuelo de la utopía?.....	249
III.4.2. Teatro del <i>commitment</i> : (o)posiciones.....	255
 CAPÍTULO IV: GRAMÁTICA DE LA CREACIÓN COLECTIVA.....260	
IV.1. El nuevo ritual teatral.....	261
IV.2. La dramaturgia del actor: el laboratorio de la improvisación.....	273
IV.2.1. El actor-creador y el ensayo por analogía.....	274
IV.2.2. El (no) actor y el impro-espectáculo.....	278

IV.2.2.1. De Buenos Aires a París: los escenarios (in)visibles.....	282
IV.3. La dramaturgia del espectador.....	289
IV.3.1. En el Fórum: “palimptextos” colectivos.....	289
IV.3.2. La (de)liberación del espect-actor.....	294
CONCLUSIONES.....	302
BIBLIOGRAFÍA.....	312
I. Publicaciones de Augusto Boal.....	312
II. Publicaciones de Enrique Buenaventura.....	313
III. Bibliografía general.....	316
IV. Fuentes de internet.....	341
V. Videografía.....	342

INTRODUCCIÓN

Revisitar un fenómeno artístico tan vital y orgánico como el Nuevo Teatro latinoamericano, a la luz de la teoría comparatista, implica ineludiblemente entregarse a la diligente tarea de examinar experimentos teatrales muy heterogéneos y, a la vez, ahondar en áreas de conceptualización teórica que se han redefinido de forma constante.

Nuestra inclinación hacia este sendero de los estudios literarios nace a raíz de una investigación¹ realizada, en 2011, en el ámbito del programa de Doctorado del Departamento de Literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, sobre las relaciones dialógicas presentes en los métodos de creación colectiva de los dramaturgos Augusto Boal y Enrique Buenaventura. En su momento, fundamentamos nuestro interés en el extraordinario liderazgo asumido por ambos en la reorientación de los movimientos teatrales en Brasil y en Colombia y en la introducción de un nuevo paradigma de producción teatral en la segunda mitad del siglo XX. En efecto, Augusto Boal lidera desde el Teatro Arena una labor de renovación del espacio escénico brasileño mediante la formulación de la poética teatral del Teatro del Oprimido, a la vez que Enrique Buenaventura impulsa la creación de una dramaturgia nacional empleando un innovador método de producción colectiva, conceptualmente desarrollado en el Teatro Experimental de Cali. En ese sentido, teniendo en cuenta que sus líneas de trabajo se implicaron en un contexto literario y cultural común, consideramos de gran relevancia llevar a cabo un estudio que relacionara sus trayectorias literarias y, particularmente, sus propuestas dramatúrgicas. Para este cometido, apoyamos nuestro marco teórico en los postulados de la literatura comparada, en concreto, en el conjunto de estudios llevados a cabo por Julia Kristeva (1967, 1978), Mikhail Bakhtine (1984) y Claudio Guillén (1971, 1985, 1989) en torno a las relaciones literarias de

¹ *Estudio comparado en el ámbito de la creación colectiva: las redes de influencia entre Augusto Boal y Enrique Buenaventura* (2011), presentado para la obtención del título de Grado (tesina) de la Universidad de Salamanca, que obtuvo la máxima calificación.

influencia o de intertextualidad para establecer un claro criterio de aproximación a las obras de Boal y Buenaventura.

Partiendo de este primer acercamiento, con la presente tesis asumimos el reto de consolidar nuestra propuesta de lectura comparada, apoyándonos en un *corpus* de análisis que va más allá de la obra ensayística de los autores y se detiene en algunas de sus producciones dramáticas que han logrado proyectar internacionalmente la identidad cultural latinoamericana. Aunque somos conscientes del riesgo que entraña adentrarse en el estudio de dos figuras de tal envergadura, pues constituyen verdaderas eminencias en las respectivas culturas brasileña y colombiana, nos sigue moviendo el interés de ampliar y matizar los resultados de semejante cotejo. Este ha sido el punto de arranque de nuestra investigación que constituye, en última instancia, una aportación francamente modesta en el ámbito de los estudios de teatro latinoamericano.

Al adentrarnos en el estado de la cuestión, hemos comprobado que, pese a la extensa bibliografía crítica dedicada a las obras de los dramaturgos, los estudios no profundizan, de forma holística y definitiva, en el encuentro dialógico que se puede establecer entre sus trayectorias artísticas.

Sobre el trabajo del dramaturgo caleño, Beatriz Rizk (1987, 1989a, 1989b, 1990, 1991) es la investigadora que aporta una visión más completa sobre su vida y legado artístico, mientras que María Jaramillo (1986, 1989, 1992a, 2007) rescata su labor en el marco del Nuevo Teatro colombiano y valora su relación con dramaturgos de la talla de Carlos Reyes y Jairo Niño en el desarrollo de un teatro nacional. Asimismo, la teatróloga Magaly Muguercia (2008) recoge las concepciones teóricas –métodos de montaje, formación actoral, teorías estéticas– de grupos de teatro latinoamericanos, como el TEC, que asumieron la creación colectiva como estrategia creativa. Sobre el andamiaje teórico de la creación colectiva en Colombia y en Latinoamérica, importa destacar igualmente las ediciones críticas de Francisco Garzón (1978) y de Carlos Reyes y Maida Watson (1978b). Asimismo, Watson (1978a), Nora Eidelberg (1979), Jaramillo (1986, 1989, 1992a), Iván Ulchur (1987), George Woodyard (1989) y Nubia Realpe (2000) dedican especial interés al tratamiento de problemáticas tan sensibles

como el colonialismo cultural y el tema de la violencia que, a su vez, van al encuentro de los importantes estudios de Severino Albuquerque (1990), Diana Taylor (1991, 2004), Steven Smith (2008) y, desde un marco más general, Slavoj Žižek (2008) sobre la violencia y el conflicto como denominador común en los palcos políticos latinoamericanos de este periodo, con particular incidencia en la obra de Buenaventura. Por último, cabe señalar los esfuerzos de Mario Cardona (2003, 2006, 2009) en la clasificación y documentación de la obra teórica del autor, así como sus valoraciones críticas, junto con las de Mauricio Domenici (1995) y Elvia González (1998), sobre los aportes pedagógicos del maestro Buenaventura a la educación teatral en Colombia.

En cuanto a las tablas boalianas, Joan Abellán (2001, 2003) se individualiza como uno de los críticos en el ámbito hispánico que más se ha detenido en la obra del autor, a la par de los importantes trabajos editados por Mady Schutzman y Jan Cohen-Cruz (2002, 2006) que reúnen diversos ensayos sobre el alcance de su trabajo en múltiples *arenas* (artística, teatral, filosófica, terapéutica, política y social). En particular, la integración del trabajo terapéutico al método de acción del TO ha sido objeto de discusión y ha suscitado consideraciones muy diversas (Silvia Nunes, 1990; Antônia Bezerra, 2000; Lib Spry, Daniel Feldhendler, Philip Auslander, en Schutzman y Cohen-Cruz, 2002; Cecilia Boal, 2010; Francisco Nunes, 2010; María Fernández e Isabel Montero, 2012; Érika Oliveira y Maria Araújo, 2012; Beliza Castillo, 2013). Asimismo, Sonia Goldfeder (1977) y Richard Roux (1991) relacionan la obra del dramaturgo con el proyecto estético e ideológico del Teatro Arena. Faltaría incluir la extensa literatura crítica que, en consonancia con los trabajos de Xavier Ucar (1993), Tânia Teixeira (2007) y Patricia Trujillo (2011), valora la integración de la expresión artística boaliana en procesos socioeducativos variados: programas de alfabetización, formación de docentes, aplicación en cursos de IPC –Interpersonal and Public Communication–, animación sociocultural, exclusión social (establecimientos penitenciarios, Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra, entre otros) y, asimismo, como instrumento de emancipación social e igualdad de género.

En cuanto a estudios literarios comparados, los trabajos más prolíficos versan sobre las relaciones dialógicas de Boal con autores como William Shakespeare (Mariana Gomes, 2013), Konstantín Stanislavsky (Thomas Turner, 2012), Jacob Moreno (Daniel Feldhendler, en Schutzman y Cohen-Cruz, 2002; Francisco Nunes, 2010; Érika Oliveira y Maria Araújo, 2012; Beliza Castillo, 2013), Antonio Gramsci (Manuel García, 2003), Bertolt Brecht (Wolfgang Bader, 1987; Diana Taylor, 1991; Lorena Ellis, 1992, 1994; Mark Evenson, 1995) y Paulo Freire (Manuel García, 2003; Tânia Teixeira, 2007; Moacir Gadotti, 2009). De manera análoga, Eduardo Lima (2013) recurre al enfoque comparatista para analizar la configuración del Teatro Periódico en las realidades brasileña y estadounidense. En el caso de Buenaventura, la influencia del teatro brechtiano (Bernard Baycroft, 1986; Rizk, 1989b; Diana Taylor, 1991; Mark Evenson, 1995; Megan Hughes-Zarzo, 2005; Marília Carbonari, 2006) y de la tradición esperpéntica de Valle Inclán (Luis Lara, 2006; Jesús Jiménez, 2011) han inspirado estudios igualmente valiosos.

De un modo más cercano a la lectura que planteamos, el teórico Adam Versényi (1993) propone una articulación de los proyectos de Boal, Buenaventura y Alan Bolt basada en las influencias ideológicas compartidas por los autores. Con todo, el aporte más significativo en esta materia es el de Gina Sandi-Díaz con su tesis de Máster *Latin American Theater for Social Change: The case of Augusto Boal and Enrique Buenaventura* (2007), en la cual relaciona, de un modo más contundente y articulado, la obra de los dramaturgos en el marco del Nuevo Teatro latinoamericano. Su propuesta de lectura se basa en el concepto de “escenario” –como vehículo de transmisión de memoria cultural– formulado por Diana Taylor (2003) para identificar los “anti-escenarios” presentes en un conjunto seleccionado de producciones dramáticas y performáticas. Sin reducir la originalidad y el alcance de los maestros, la investigadora procura demostrar en qué medida su potencial disruptivo promueve un cuestionamiento de las estructuras socio-políticas y de los valores culturales que, a su vez, viabilizan un cambio social.

En suma, estas aportaciones tan polifacéticas e interdisciplinarias han reforzado nuestra incursión en un universo tan plural como el de los estudios comparados. Para hacer viable una investigación de esta naturaleza, nuestro marco teórico combina la sólida herencia teórico-metodológica de la literatura comparada con otras aportaciones críticas que abren la mirada a las nuevas dinámicas culturales en las que se inserta el hecho literario. En ese sentido, tomaremos en consideración como enfoque ineludible la teorización postcolonial, dada la condición de los países en cuestión, valorando, en particular, las reflexiones sobre la posición marginal de las culturas periféricas, cuyo trasfondo epistemológico encontramos en el Grupo de Estudios Subalternos de la India. Atendiendo a la significativa vocación de intervención de los autores en la gestación de espacios artístico-culturales que representan a los sujetos subalternos, consideraremos el proyecto concebido por el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos y los trabajos de Alfonso de Toro (1995, 1997, 1999), Walter Mignolo (1996), Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998), Fernando de Toro (1999), Edgardo Lander (2000) e Ileana Rodríguez (2001a, 2001b) sobre la aplicabilidad de estos paradigmas teóricos a la compleja realidad latinoamericana.

De forma complementaria, y dada su afinidad con la literatura comparada, los *Cultural Studies* adquieren igual relevancia en nuestra investigación en la medida en que nos permiten valorar otros escenarios de índole cultural, histórica y antropológica que influyen de forma interrelacionada en las creaciones literarias en estudio. Para una aproximación a estas prácticas críticas, las contribuciones de Stuart Hall (1996a), Gayatri Spivak (1981, 2003), Néstor García Canclini (1996), los volúmenes editados por Charles Bernheimer (1995) y Mabel Moraña (2000), así como la edición conjunta de Alicia Ríos (2004), Ana del Sarto y Abril Trigo, los trabajos de Armand Mattelart y Érik Neveu (2004), Mónica Szurmuk y Robert Irwin (2009) dan cuenta, en su conjunto, de las coordenadas generales de este movimiento democratizador de la cultura y su delimitación frente al campo de estudios de la literatura comparada.

Para responder a este ambicioso objetivo, hemos procedido a una división estructural de la investigación en cuatro partes. Atendiendo a las controvertidas discusiones en torno a la definición, delimitación y objetivos de materias tan complejas como la literatura comparada, los estudios culturales y la teoría postcolonial, hemos considerado necesario ofrecer, en un primer capítulo introductorio, un somero repaso de algunos de los presupuestos teóricos de mayor relieve en torno a estas disciplinas, así como sus principales líneas de investigación.

A continuación, centramos nuestra atención en las trayectorias personales y artísticas de los autores de forma diacrónica e individual. Nos detendremos particularmente en la exposición de los objetivos y metodologías de sus métodos dramáticos, sin perder de vista las influencias más destacadas en sus producciones literarias, sus distintas etapas creadoras y la repercusión de sus obras en el ámbito socio-cultural. En efecto, la conciencia histórica asumida por ambos condiciona su producción e influye en su creación artística, por lo que hemos considerado, bajo una perspectiva multidisciplinar, elementos externos a su propia escritura y referentes a su contexto histórico, político y cultural que fueron determinantes en sus labores literarias.

En la tercera y cuarta partes de nuestro estudio, ensayamos una propuesta de lectura dialógica cimentada en dos argumentos complementarios. Planteamos, en primer lugar, la inclusión de los autores en un marco literario común, el Nuevo Teatro latinoamericano, con el propósito de indagar sobre la convergencia de sus trayectorias artísticas y sus propuestas dramáticas. Para abordar un movimiento de tal envergadura, consideramos fundamental identificar algunos de los antecedentes estéticos que influyen en su advenimiento, así como hacer un breve balance de los procesos socio-históricos de Brasil y Colombia en este periodo. Asimismo, desde el punto de vista de la recepción y circulación de sus obras, nos apoyamos en la labor recopilatoria de Gerardo Luzuriaga (1971), Susana Castillo y María Sandoz (1973), Francisco Garzón (1980), Patricia González (1980, 1981), Eduardo Daconte (1982), Luys Díez (1981a), Guillermo Uribe (1986, 1987) y Néstor Díaz (1988) para analizar la

participación conjunta de Boal y Buenaventura en los numerosos festivales y encuentros de teatro en diversos países latinoamericanos.

A continuación, delimitamos el análisis comparado al estudio de la creación colectiva como un procedimiento estético en común, profundizando en los recursos formales empleados de manera concomitante por los autores en sus métodos de producción teatral. Nos interesa poner de relieve no solo las similitudes entre los textos tratados, sino también los diferentes tratamientos creativos y objetivos estéticos, ya que es en el contraste de lo comparado donde quedará delimitada la poética de cada escritor.

Para la consecución de estas metas, hemos utilizado un *corpus* de análisis basado no solo en los textos y obras de naturaleza teórica en los que Boal y Buenaventura ensayan sobre la concepción y elaboración de sus poéticas, sino también en las producciones dramáticas que mejor nos permiten contrastar sus replanteamientos ideológicos y estético-formales. Teniendo en cuenta la prolífica producción de los autores, nuestra selección atiende a criterios cronológicos, puesto que nos interesa incidir en las décadas de los sesenta y setenta, en las que la creación colectiva adquiere mayor relieve en sus obras.

Asimismo, abordamos algunos experimentos boalianos, como el Teatro Fórum y el Teatro Invisible, que se acercan al ámbito de los estudios de performance teorizados por Diana Taylor (2003, 2004, 2011) en su vertiente de protesta política y social. Para abordar las múltiples trayectorias de estas prácticas, han sido fundamentales las contribuciones de Michael Kirby (1969), Richard Schechner (1985), Victor Turner (1986), Steven Connor (1989), Janelle Reinelt y Joseph Roach (1992), Peggy Phelan (1993), Coco Fusco (2000), RoseLee Goldberg (2005) y Jan Cohen-Cruz (2010).

Como vía de acercamiento a las experiencias vitales de los dramaturgos, nos documentamos en escritos autobiográficos y en entrevistas a los dramaturgos (José Monleón, 1972; Charles Driskell, 1975; Luys Díez, 1981b; Robert Enright, 1986; Michael Taussig y Richard Schechner, 1990; Beatriz Rizk, 1991; Joan Abellán, 2001; Elsa Weir, 2002; Jan Cohen-Cruz, 2002; María Jaramillo y Betty Osorio, 2007; Renato Rovai y Maurício Ayer, 2008), así como

en las observaciones de testigos cercanos al ámbito personal de los autores (Jacqueline Vidal, 1976; Nicolás Buenaventura, 1987; Nicolás Vidal, 1988; Julián Boal, 2000; Cecilia Boal, 2010) y a su círculo de trabajo (Carlos Reyes, 1965, 1968, 1978a, 1997, 2004; José Monleón, 1972, 1978, 1990, 2004; Paulo Freire, 1987, 1989; Fernando Peixoto, 1981a, 1981b; Santiago García, 1994, 2002). Procuramos, además, combinar esta lectura con el soporte crítico de estudiosos de obligada referencia del teatro latinoamericano y de la teorización teatral, como los muy reconocidos Linda Hutcheon (1988), Fernando de Toro (1989a, 1989b, 1991, 1993, 2002), Alfonso de Toro (1991, 1997, 1999, 2004), Patrice Pavis (1986, 1998, 2007), Osvaldo Pellettieri (1996, 1998, 2001), Johannes Birringuer (1991), Erika Fischer-Lichte (1994), Peter Szondi (1994), Elinor Fuchs (1996), Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998) y Hans-Thies Lehmann (2006). En su conjunto, han contribuido en gran medida a otorgar validez a nuestra propuesta de estudio dialógico.

Sobre este entramado teórico, metodológico y práctico reposa la presente investigación que aspira a ser un estudio esencialmente holístico, capaz de indagar sobre la polifonía de la creación colectiva presente en la dramaturgia de B+B.

CAPÍTULO I

AVANT LA LETTRE:

ENFOQUE TEÓRICO Y METODOLÓGICO

I.1. Entre lo uno y lo diverso: notas de un debate terminológico

El punto de partida teórico de esta investigación se asienta en los presupuestos de la literatura comparada, entendida como método de análisis y criterio de aproximación al estudio de las redes de influencia que se pueden establecer entre las propuestas dramatúrgicas de creación colectiva de Augusto Boal y Enrique Buenaventura. En concreto, el marco teórico de nuestro estudio incorpora como base metodológica los fundamentos conceptuales desarrollados por Claudio Guillén (1971, 1985, 1989) en torno a las relaciones literarias de influencia, en la línea de los trabajos sobre intertextualidad llevados a cabo por Julia Kristeva (1967, 1978) y Mikhail Bakhtine (1984).

No obstante, esta investigación asume una perspectiva teórica multidisciplinar y apuesta por una actitud ecléctica, por lo que ciertos aportes de otros enfoques teóricos, igualmente ineludibles, se manejan con cierta flexibilidad.

Una vez establecido el marco de estudio, cabe señalar que nuestra investigación no pretende profundizar, por motivos de extensión, en los cuestionamientos teóricos² que están en la base del desarrollo del método comparatista, aunque, dada la falta de unanimidad de criterios entre los distintos estudiosos de la literatura comparada, presentaremos un breve y sucinto repaso de las líneas que configuran este campo de estudio, aludiendo a ciertos planteamientos básicos de conocimiento general de la disciplina.

En efecto, las posturas contrapuestas en torno a la definición y objetivos de la literatura comparada arrancan de un problema terminológico existente desde sus orígenes teóricos, en el siglo XIX, y que ha propiciado sucesivas redefiniciones. Tal como indica Eva Kushner (1995:502-510), la literatura comparada posee una sorprendente capacidad para rehuir y superar cualquier sistematización, tan pronto como aparece. En realidad, la falta de univocidad de

² Con el fin de tener una visión general de las definiciones y objetivos de la literatura comparada, recomendamos fundamentalmente la consulta seleccionada de los estudios de Claudio Guillén (1971, 1985, 1989), Ulrich Weisstein (1973, 1975), Malcolm Bradbury y David Palmer (1974), Fritz Strich (1984), Darío Villanueva (1994), Pierre Brunel e Yves Chevrel (1994), María José Vega y Neus Carbonell (1998), el trabajo coordinado por Antonio Monegal, Enric Bou y Darío Villanueva (1999).

su definición entraña ciertas dificultades cuando intentamos delimitar la literatura comparada frente a términos como el de literatura nacional, general y universal, lo cual ha generado polémicas discusiones sobre su distinción que muchos teóricos descartan por imposible. Esta suerte de interminable debate teórico parece demostrar lo que Charles Bernheimer (1995:3) denomina “the anxiety of comparison”³.

Asimismo, el participio (“comparada”) añadido no aclara la individualidad del método ni el objeto de la disciplina frente a otras, ya que la comparación es usada por varias ciencias, como el método filológico y el histórico, por ejemplo. Cuando se reformula la literatura comparada como comparación, hay autores como Adrián Marino (1998:41) que alertan de que “[...] la literatura comparada nada tiene que ver con la comparación literaria, lo cual constituye aparentemente una paradoja en toda regla”. El método comparativo en sí no es lo que distingue a la literatura comparada como disciplina, ya que comparar resulta ser una operación racional básica en la adquisición de conocimientos. No obstante, mantenemos dicho “rótulo” para aludir a la disciplina que estamos tratando por ser el más extendido en la comunidad literaria.

En segundo lugar, la metodología de análisis de la literatura comparada es proporcionada por la historia, la teoría y la crítica literarias, puesto que en ellas basa su material teórico, lo cual ha motivado que hasta su irrupción en el ámbito académico la literatura comparada fuera integrada en el marco de estas disciplinas. Benedetto Croce (1903:77-80), uno de los autores que más insistentemente se manifestó en contra del establecimiento de la literatura comparada como disciplina, la consideraba un método de investigación sin capacidad para determinar los límites de un campo de estudios. En efecto, su autonomía en el ámbito académico se consolidó con cierta resistencia y

³ En la introducción a *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Bernheimer (1995:1-17) señala el carácter “anxiogenic” (1995:1) de la literatura comparada, particularmente evidente en las numerosas discusiones generadas en torno a su definición y delimitación, así como en la proliferación de los diferentes enfoques teóricos de la disciplina. Asimismo, este síntoma de “ansiedad” se puede observar en la problemática intertextual, en concreto, en la llamada “angustia de la influencia” acuñada por Harold Bloom (1973) para designar la búsqueda incansable de las huellas de otros autores en una obra.

oposición, propiciando su tardía inclusión⁴ en el plan de estudios universitarios.

La reivindicación de su independencia con relación a la teoría de la literatura parte de la iniciativa de Ulrich Weisstein (1975) que, basándose en la distinción de René Wellek de la ciencia de la literatura en sus diversos elementos (historia, crítica y teoría literarias), propone una ciencia de la literatura comparada dividida en los mismos sectores (historia de la literatura comparada, crítica de la literatura comparada y teoría de la literatura comparada), de modo que resulte más operativa y más esclarecedora en la investigación y conocimiento de la obra literaria.

Asimismo, su tardía teorización con respecto a la literatura permitió que solo en 1958 la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC) pusiera en discusión las contribuciones hechas hasta el momento en esta materia, tanto en Europa como en América.

Además, aunque sus orígenes teóricos remontan al siglo XIX, su afianzamiento se produjo a lo largo del siglo XX, sobre todo en Francia y Estados Unidos, países con un concepto y enfoque diferente de lo que es y debe ser la literatura comparada en cuanto ciencia y en cuanto disciplina académica, lo cual ha propiciado una insistente discusión en torno a métodos que versan sobre su amplitud y su ámbito. A estas posturas Claudio Guillén (1985:65) las designa de “hora francesa” y “hora americana”.

Para la denominada escuela francesa, centro neurálgico de la investigación de la literatura comparada en su primera etapa, la literatura comparada es, según Jean-Marie Carré (1957:8), una rama de la historia de la literatura que trata de las “[...] transformaciones que cada nación y cada autor han operado sobre sus préstamos”. Los seguidores de esta propuesta, como Paul Van Tieghem (1931), Paul Hazard (1935) y, posteriormente, Marius-François Guyard (1957) defienden la necesidad de traspasar las fronteras nacionales o lingüísticas para establecer un estudio comparativo, insistiendo en

⁴ Recomendamos la consulta de Robert Clemens (1977), *Comparative literature as academic discipline: A statement of principles, praxis, standards* para una cronología detallada de la evolución de la Literatura Comparada como disciplina académica.

el análisis de las relaciones literarias basadas en el estudio de los “*rapports de fait*” (“relaciones de hecho”) o analogías. Es decir, la metodología de este estudio netamente positivista incidió sobre la recopilación de datos objetivos, considerados como influencias que respaldaran el establecimiento de vínculos directos, casi biológicos, entre los autores. Este enfoque de causa-efecto entre emisor y receptor hizo suponer que la literatura comparada adquiriría exclusivamente la función de revelar las fuentes y las influencias en una relación “genética”, convirtiendo éste en el eje fundamental del comparatismo inicial y reduciendo en gran medida el ámbito de la disciplina.

En cambio, la literatura comparada americana, liderada por autores como Henry Remak (1961) y René Wellek (1993), tiene una visión más abierta y menos científicista, ya que considera que la comparación se puede establecer entre la literatura y otros ámbitos de expresión artística, sin limitaciones históricas, lingüísticas, políticas e incluso metodológicas. En consecuencia, estos autores cuestionan la causalidad que se le quiere otorgar a un estudio que no funciona como ciencia exacta y critican los límites artificiales del comparatismo francés inicial, resultante del excesivo interés por las influencias y de la propensión a aislar la obra particular. Además de tejer duras críticas al positivismo predominante en la literatura comparada francesa, René Wellek cree que la obra literaria, en sí misma, debe ocupar el protagonismo del estudio y, en ese sentido, defiende la importancia de la literariedad así como señala la necesidad de considerar la teoría de la literatura e implicarla en la literatura comparada.

En relación con estos planteamientos, Guillén (1985) observa que la escuela francesa defiende un enfoque internacional de la literatura comparada mientras que la comparatística americana postula la supranacionalidad de la disciplina, aunque reconoce que en la práctica se implican mutuamente.

Pese a las dificultades que ha presentado la literatura comparada en la definición y delimitación de sus materias y métodos de estudio, importa reconocer que a lo largo de la historia y crítica de la literatura se ha procedido a comparar diferentes manifestaciones literarias como método de comprensión,

siendo el cotejo entre autores una práctica común. Para Carlos García Gual (1995:7-8) la literatura comparada “[...] es más un método de enfocar lo literario y una actividad que un conjunto bien esquematizado de reglas”.

Aunque resulte ser un ámbito de estudio de difícil acotación, referimos a continuación algunos de los planteamientos que hemos estimado más significativos para nuestro estudio.

En su paradigmática obra *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Claudio Guillén (1985:13-14), autor de obligada referencia en el ámbito hispánico para tener una visión adecuada del comparativismo y sus aplicaciones, abre su estudio con la siguiente definición de la disciplina:

Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor) se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo de ellas.

En ese sentido, según el autor, la literatura comparada es una disciplina integrada en la ciencia de la literatura y un método que opera traspasando las fronteras lingüísticas, nacionales, temporales o espaciales para demostrar la universalidad o supranacionalidad de las manifestaciones literarias. En la misma línea, Susana Gil-Albarellos (2006:13) propugna:

Es en este hecho en el que tiene que sustentarse la defensa de la existencia, no por todos compartida, de la literatura comparada como ciencia o disciplina que se basa principalmente en el análisis de la literatura desde un punto de vista amplio, es decir, con perspectiva multidisciplinar, supranacional y sobre todo paracultural, si es que se nos permite el uso de tal término para referirnos a un campo de estudio que partiendo de la literatura abarca todas las manifestaciones de la cultura.

Por consiguiente, para estos autores, la literatura comparada constituye un método de conocimiento que tiene por objetivo el análisis de los productos literarios artísticos, más allá de las restricciones del estudio de las literaturas

divididas en su contexto nacional y en su lengua y cultura. Además, una de las especificidades de la disciplina es que se considera un método de análisis que no se reduce a lo particular del hecho literario sino que se dedica a la relación que tiene con otras facetas artísticas (pintura, escultura, música, cine, entre otras). Sobre su naturaleza multidisciplinar, Henry Remak (1961:3-57) y Owen Aldridge (1969) añaden que la literatura comparada establece una relación entre la literatura y otros dominios del conocimiento y de las creencias (desde las artes, la filosofía, las ciencias sociales, las ciencias experimentales, la religión, entre otros) y señalan que los estudios comparativos se caracterizan por un espíritu humanístico y estético que supera la esfera de lo literario y lingüístico para adentrarse en el ámbito filosófico y antropológico.

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationships between literature on one hand and other areas of knowledge and belief, such as the (fine) arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc. on the other. In brief it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with others spheres of human expression. (Remak, 1961:3)

En paralelo, Jan Corstius (1968:5) subraya la necesidad de relacionar la obra literaria con su tradición cultural e histórica: "It is by viewing objects of literary research-texts, genres, movements, criticism- in their international perspectives that it contributes to the knowledge of literature." Para completar, citamos a Claude Pichois y a André-Marie Rousseau (1969:198), autores que defienden igualmente la necesidad de que la literatura comparada recurra a las ciencias humanas como instrumentos de análisis de los fenómenos literarios y culturales.

Literatura Comparada: descripción analítica, comparación metódica y diferencial, interpretación sintética de los fenómenos literarios interlingüísticos o interculturales, por la historia, la crítica y la filosofía, con el designio de comprender mejor la Literatura como función específica del espíritu humano.

En suma, la perspectiva multidisciplinar de la literatura comparada resulta más productiva frente a los pocos logros obtenidos desde la perspectiva de la teoría, de la historia y de la crítica literarias o desde otras facetas del conocimiento consideradas de manera aislada. Partimos de la idea de la disciplina como método y no como teoría, basado en unos principios teóricos básicos y que propone un análisis de los fenómenos literarios y culturales de forma interrelacionada.

I.1.2. La influencia en escena: enfoque dialógico de la intertextualidad

Desde el punto de vista metodológico, Claudio Guillén postula que la literatura comparada debe tener en cuenta como objetos de su investigación las cuatro categorías mencionadas por Renato Poggioli en su obra *Teoria dell'Arte d'Avanguardia* (1962): la influencia, la recepción y el efecto, el género, la historia de los temas y motivos. A estas categorías, Guillén añade una última que engloba la época, el periodo, la generación y el movimiento. Esta sistematización propuesta por Poggioli y ampliada por Guillén se elabora con base en el concepto de relaciones desarrollado por Alejandro Cioranescu en su obra *Principios de Literatura Comparada* (1964:73). En ella, el autor divide los estudios en las áreas de las relaciones de contacto (estudios de influencia), las relaciones de interferencia (fenómenos de interpretación y coincidencia pertenecientes a una época) y las relaciones de circulación (asuntos literarios que se transfieren de una literatura a otra sin que impliquen necesariamente una relación de contacto).

Guillén advierte que cada una de estas áreas requiere de una o varias metodologías diferentes y que sin su dimensión internacional dejan de ser campos de estudio exclusivos de la literatura comparada.

El análisis que nos ocupa se centra en las relaciones literarias de interferencia y las relaciones de contacto por influencia, aunque en una línea diferente de la propuesta por la comparatística francesa. Importa reconocer que

la bibliografía⁵ dedicada al estudio de las influencias y sus efectos, en particular la desarrollada por autores de la “hora francesa”, es de tal modo extensa y variada en enfoques que puede hacer creer que el objeto de la literatura comparada se centra exclusivamente en este campo de investigación. Además, coincidimos con la postura de los teóricos de la escuela americana que propugnan que el análisis de las influencias, tal y como se consideró en su inicio, no constituye por sí solo el método y objetivo de la literatura comparada, ya que aporta datos parciales y no siempre contribuye a una total comprensión de las relaciones literarias.

Con todo, el estudio de la influencia ha evolucionado considerablemente desde su primera etapa y, en ese sentido, en el ámbito de la moderna crítica literaria, nos parece acertado acercarnos al enfoque planteado por Claudio Guillén. En su artículo “The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature”, reformulado varias veces, Claudio Guillén (1959:175-192) se opone al concepto de influencia cuando supone una anulación de la imaginación creadora del autor y fuerza al receptor a ocupar un lugar pasivo en vez de admitir su validez en tanto modelo temático que establece un puente entre autores. Partiendo de la base de que toda producción de un autor es única e irrepetible, totalmente diferente de otra, la influencia no consiste para Guillén en un resultado final sino en un proceso que debe ser a su vez analizado y estudiado en su totalidad, trascendiendo la obra literaria y adentrándose en el ámbito de la psicología de la creación.

Asume que se trata de un tema complejo y arriesgado, con cierta ambigüedad, puesto que sugiere que conceptos como influencia y fuente se pueden confundir cuando solo se trata de coincidencias causales, ya que en la formación del escritor se mezclan otras vivencias que normalmente se ven contaminadas por una serie de circunstancias temporales, espaciales e histórico-sociológicas de difícil sistematización. En efecto, una obra puede presentar diferentes tipos y grados de asociación (ecos, huellas o alusiones claras) sin que

⁵ El concepto de influencia fue objeto de los estudios desarrollados por el comparatismo francés, en particular por los siguientes autores: Paul Van Tieghem (1931), Marius-François Guyard (1957), Simon Jeune (1968), Claude Pichois y André-Marie Rousseau (1969), Pierre Brunel e Yves Chevrel (1994).

eso signifique una causalidad directa. ¿Cuál es patrón con el que se establece el grado y la relevancia de una influencia? Si bien es cierto que el concepto de influencia constituye el término más utilizado en el establecimiento de relaciones entre diversos autores y en la constatación de paralelismos (de naturaleza textual, intertextual o no literaria), es igualmente evidente que es un término con cierta ambigüedad, ya que no determina a ciencia cierta el grado de coincidencia existente entre varios discursos y el tipo de asociación que se pueda establecer entre ellos. Sobre estas restricciones teóricas, comenta Susana Gil-Albarellos (2006:79):

La literatura está siempre escribiéndose a sí misma, ya que toda literatura se escribe sobre la propia literatura y puede ser por tanto considerada como metaliteratura. El problema dentro del ámbito literario más académico es sumergirse en las turbulentas aguas del descubrimiento de cómo los autores utilizan ese caudal literario anterior a ellos que va a formar parte de la nueva escritura literaria. Es decir, cuándo hay que hablar de influencia de un autor en otro y cuándo hay que hablar de plagio, o de intertextualidad, o de contaminación, etc.

En respuesta a estas ambigüedades, el comparativismo propuso, en el ámbito de la semiótica, el concepto de “intertextualidad”, introducido por Mikhail Bakhtine en 1929 (1984:313) para asumir que todo texto se constituye como asimilación de textos anteriores a los que transforma. Parte de la base de que todo texto presenta, en su dimensión constitutiva, múltiples relaciones dialógicas con otros textos, en un intercambio discursivo o de tela polifónica en la cual confluyen otros discursos. A partir de las intuiciones bakhtinianas sobre dialogismo literario, Julia Kristeva (1967:438-465) acuñó y desarrolló el término intertextualidad para dar cuenta de ese trabajo continuo de asimilación y transformación implícito en la literatura. La autora (1978:190) retoma la teoría de Bakhtine del hombre como un ser dialógico e impregnado de alteridad para establecer que “Todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otros”, por lo que la intertextualidad consiste en “[...] un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras” que se

entabla entre el autor, el lector y el contexto cultural. Con mucho acierto Alberto Blecua (1981:110) concluye esta premisa señalando que “[...] ninguna creación literaria es idéntica a otra y, sin embargo, tampoco es absolutamente distinta de todas”.

En esta línea de investigación, para el crítico y narratólogo Gérard Genette, la intertextualidad representa una modalidad de un fenómeno más extenso denominado transtextualidad o transcendencia textual, que viene a ser, según el autor (1989:9-10), “[...] todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos”. En la calidad de categoría transtextual, la intertextualidad se define como “[...] la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” (Genette, 1989:10).

Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa) [...], el plagio, que es una copia no declarada, pero literal [...], la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (Genette, 1989:10)

El enfoque del autor es más definitivo en este ámbito de estudios, ya que en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) desarrolla una compleja serie de categorías sobre las relaciones transtextuales (divididas en intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertexto y architextualidad) que permiten al estudioso analizar la delicada red intertextual, investigando los diferentes componentes de la “arquitectura” del texto. Además, Genette es el autor que más lejos ha llevado la cuestión de la intertextualidad iniciada por Bakhtine al introducir el término “palimpsestos” para aludir al reconocimiento de un texto sobre otro, a modo de capas de signos. Es decir, la idea del palimpsesto explica que un texto se superpone a otro al que no oculta del todo, sino que lo deja ver por su transparencia. De ese modo, en lugar de la intertextualidad, Genette considera (1989:14) como relación transtextual más importante el hipertexto, es decir, el texto derivado de un hipotexto: “[...] toda

relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)". El cruce de textos genera los intertextos, los espacios discursivos en los que un conjunto de textos entra en relación con un texto en concreto, como puntualiza Genette. Concluye, sin embargo, que los hipertextos, cualquiera que sea su grado, se presentan siempre como transformación e imitación de obras anteriores.

Genette abre el debate acerca de la originalidad individual del autor en su creación, cuestión planteada igualmente por autores como Harold Bloom que, en el ámbito de la crítica semiótica, han radicalizado la propuesta de la intertextualidad. En su obra *The anxiety of influence: a theory of poetry* (1973), Bloom introdujo la idea, muy controvertida, de que toda gran obra responde a una lectura errónea, y a la vez creativa, de textos anteriores, por lo que un autor está condicionado totalmente por la producción que le ha precedido. "Every poem is a misinterpretation of a parent poem", con lo cual "The meaning of a poem can only be another poem", remarca el autor (1973:94). Y añade (1973:5): "Strong poets make 'poetic history' by misreading one another so as to clear imaginative space for themselves." En ese sentido, la aceptación del proceso de influencias está en la base de la originalidad de la obra, lo cual nos envía a lo que denomina "angustia de la influencia", experimentada por el creador con respecto a sus antecesores.

Los planteamientos respaldados por Genette y por Bloom guardan relación con la teoría del injerto de Jacques Derrida. Su enfoque (Asensi, 1990:65) parte de la idea deconstructivista de que "[...] una de las consecuencias de la iteratividad de todo signo es la de funcionar como una esponja que absorbe los fragmentos de las escrituras de la tradición y de la actualidad". Es decir, para el autor de la Deconstrucción, el carácter iterativo y repetitivo del signo implica que el texto no funciona si no es circulando de obra en obra "[...] separado de su querer-decir original y sin posibilidad de recuperarlo." (Asensi, 1990:58). En ese sentido, la teoría del injerto se aleja de la teoría de la intertextualidad formulada por Bakhtine y Kristeva, que asume que la absorción de otras textualidades se resuelve en un nuevo significado, para

postular, en cambio, que esa absorción crea un nuevo texto sin unidad de sentido, puesto que en él se mezclan otros niveles referenciales considerados por el autor como “impurezas” o “fisuras”. De acuerdo con Derrida, esta “diseminación” de los signos conlleva que el texto adquiera significación únicamente a través de la competencia del lector, el nuevo epicentro del sentido de la obra.

En este dominio, el crítico Michael Riffaterre (1978) señala ineludiblemente que el fenómeno literario es una dialéctica entre el texto y el lector, compartiendo con Guillén (1985:325) la idea de que “[...] el diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector.” Los autores consideran que las distintas problemáticas relacionadas con la intertextualidad no se pueden plantear solo como una cuestión específica de la modalidad del discurso, puesto que todas las facetas del fenómeno intertextual implican necesariamente la actividad de recepción.

La primacía otorgada al lector en el proceso de comunicación literaria forma parte de los objetivos y aportaciones de la denominada estética de la recepción, practicada a finales de los sesenta en Alemania, por la Escuela de Constanza y definida teóricamente por sus eminentes representantes Hans Robert Jauss (1978, 1986, 1987) y Wolfgang Iser (1987). Frente a otros planteamientos críticos que han silenciado al lector o al espectador, la estética de la recepción plantea una nueva concepción para los estudios literarios basada en la interrelación texto-lector y hace hincapié en la actividad del receptor, ahora responsable por la atribución de significados y la formulación de interpretaciones.

Según los presupuestos teóricos de la Escuela de Constanza, la recepción lecto-literaria es una actividad personal que está condicionada por los conocimientos y las referencias culturales del individuo que conforman su competencia literaria. Partiendo de esta premisa, Jauss introduce la teoría del “horizonte de expectativa”, en parte deudora del trabajo de Hans Gadamer, para afirmar que los textos son el resultado de los horizontes de expectativas de

su recepción, es decir, de determinantes que influyen en su lectura, como los valores estéticos predominantes, la ideología de los lectores, el momento histórico de la aparición de la obra o condicionamientos de tipo social. Para Jauss (1976:171), “Un texto nuevo evoca para el lector [...] un conjunto de expectativas y de reglas de relación con las que los textos anteriores le han familiarizado y que, al hilo de la lectura, pueden ser matizadas, corregidas, modificadas o simplemente reproducidas.”

En la línea de los planteamientos de Genette, el proceso de recepción invita a pasar de la experiencia subjetiva del autor a una nueva relación intersubjetiva: la relación dialógica que se establece entre el texto, su receptor y los receptores entre sí (Jauss, 1978:37). En ese sentido se aprecia la vinculación de la estética de la recepción con la literatura comparada y resulta significativo que la cuestión fuera debatida en una de las sesiones del IX Congreso de la AILC, en 1979. Desde entonces, como refiere Yves Chevrel (1994:150), la recepción “[...] adquiere derecho de ciudadanía entre los grandes conceptos de la investigación comparatista.”

Desde una perspectiva más cercana a la semiótica, Umberto Eco (1990) representa otra referencia obligada en este breve repaso de los fundamentos teóricos que nos lega la estética de la recepción. Aunque asume como objeto de estudio las obras de arte en general, en su *Obra Abierta*, el autor refuerza la necesidad de una colaboración interpretativa del receptor, sostenida en la premisa de que el sentido de una obra se forja a partir de su experiencia activa en la lectura. Al intervenir decisivamente en el significado de la obra, el lector se asume, según Eco, como creador e intérprete que desvela posibles relaciones de sentido en una obra abierta a múltiples posibilidades de comprensión.

Esta proposición de apertura y polisemia de una obra entabla relación con la crisis de la autoría proclamada por Roland Barthes (1987:71) en “La muerte del autor”: “El nacimiento del lector –y del espectador– se paga con la muerte del Autor (Creador)”. El planteamiento barthesiano gira en torno a la idea del autor como reproductor y no creador, una mera construcción gramatical de la obra donde ecos, repeticiones e intertextualidades se cruzan

continuamente. Su lectura recupera la noción derrideana del texto como tejido de citas y referencias a innumerables centros de la cultura y, en ese sentido, reserva al lector o espectador el papel activo de rastrear en la obra las huellas de una plausible unidad de sentido.

En su conjunto, estos enfoques analizan, en diferentes modos y grados, la intertextualidad como “escritura en colaboración”, aludiendo a la capacidad que tiene una obra de convocar una polifonía de voces alternas a las del autor.

No obstante, para nuestro estudio seleccionamos los planteamientos de Claudio Guillén en la línea de la teoría de la intertextualidad desarrollada por Bakhtine y Kristeva. Para Guillén, como hemos visto, las relaciones dialógicas no cuestionan la originalidad del autor ni lo desplazan como responsable y protagonista de su creación. En ese sentido, asocia el concepto de influencia con el de intertextualidad y distingue dos usos intertextuales: la alusión y la inclusión (1985). Se refiere a la alusión para designar los actos explícitos y conscientes de reminiscencia puntual, sin que impliquen una imitación asumida, mientras que la inclusión requiere la asimilación de referencias culturales por parte del autor y presentes en la significación de la obra, sin que sea necesariamente un proceso consciente.

De ese modo, Guillén descarta que la influencia implique una relación inevitable de causa y efecto y encauza el tradicional concepto de influencia al dominio psicológico. Es decir, lo circunscribe a una etapa del momento creador, en el cual el autor puede verse influido psicológicamente por otro(s) autor(es).

El componente psicológico (consciente *versus* inconsciente) entra en gran parte de las definiciones de influencia propuestas por los teóricos de la literatura comparada. Ulrich Weisstein (1973:31) la define como una forma consciente o inconsciente de apropiación. Para el autor, la influencia es una imitación inconsciente y la “imitación” propiamente dicha una influencia consciente o dirigida, lo cual permite que el término no se identifique con la coincidencia literal. Aunque discrepe parcialmente de la propuesta de Guillén, Weisstein reconoce la existencia de influencias indirectas que no se detectan con facilidad y alerta ante el hecho de que no siempre existe una conciencia de la

influencia tanto por parte del autor que influye en otro como del que se deja influir por él.

Por otra parte, Guillén (1971:27) lanza la cuestión central: “Cuando hablamos de una influencia ¿se trata de un juicio psicológico o literario?”. En ese sentido, propone explorar los modos de articulación de las influencias en el marco más general de las convenciones y tradiciones literarias. De acuerdo con el autor (1989:106), las convenciones y tradiciones constituyen campos o sistemas significantes que trascienden el factor psicológico y el aislamiento resultante del estudio de influencias específicas en la obra de un autor.

Las convenciones y tradiciones despliegan amplias perspectivas —campos o sistemas— más fácilmente que las influencias; y nos muestran las configuraciones que la literatura presenta desde un punto de vista primordialmente sincrónico. Las influencias no ‘organizan el caos’ de los hechos literarios particulares de una manera tan útil. Pero sí abren, mediante el examen intenso de contactos no mediatizados entre autor y autor o entre obra y obra, con mayor rigor de lo que podrían las convenciones o las tradiciones, las puertas del taller del escritor; y el proceso, interminablemente complejo, de la creación artística.

Por consiguiente, señala (1989:95-117) que la dimensión temporal de una influencia generalizada la convierte en una convención o tradición capaz, a su vez, de reintegrar obras y autores en una línea dialógica común, desplazando el criterio de la conexión “genética” a un plano secundario. Aunque reconoce que las influencias pueden ser puntuales, considera que se ocasionan en un contexto más amplio de interrelaciones que es necesario tener en cuenta para una mejor comprensión del fenómeno literario. El planteamiento de Guillén supera de este modo el enfoque individualista del estudio comparado francés y su marcada incidencia en el análisis transitivo de las influencias. En suma, las influencias se convierten no solo en objetivos de crítica analítica y formal, sino también en perspectivas de lectura.

I.2. ¿Teorías sin disciplina?

Para responder al ambicioso objetivo de la literatura comparada y acercarnos a nuestro objeto de estudio, resulta imprescindible hacerlo bajo el apoyo de otras aportaciones teóricas igualmente pertinentes para nuestra investigación. Una vez establecido nuestro marco teórico general, consideramos necesario replantear la investigación literaria comentando y poniendo en diálogo diversas propuestas elaboradas por distintos críticos preocupados por ubicar la literatura comparada en un contexto cultural más amplio.

En ese sentido, tomaremos en consideración como enfoque ineludible la teoría postcolonial, dada la condición de los países en cuestión, para reflexionar sobre su relación con la literatura comparada y con otras ramas de la crítica literaria tan importantes como los estudios culturales. Según Armando Gnisci (2001:434), este punto de encuentro ha brindado una nueva perspectiva al estudio de las prácticas literarias.

Los estudios postcoloniales no nacieron con una vocación específica para la crítica al texto literario, sino que –y en esto están más cerca de los *cultural studies*– se han ocupado de textos muy distintos entre sí: narraciones, películas, filosofía, representaciones iconográficas, etc. Sin embargo, algunos de sus presupuestos y de sus puntos de llegada son estímulos de gran interés para la literatura comparada.

I.2.1. Teoría postcolonial: la hibridez de un paradigma

Para acometer semejante tarea, importa establecer, ante todo, la definición de teoría postcolonial⁶ de la que partimos.

⁶ Se ha adoptado la convención de escribir “post-colonial” con guión para hacer referencia al periodo histórico posterior a la independencia de las colonias, mientras se escribe “postcolonial” sin guión para nombrar los estudios que estamos tratando. Aunque este uso no se ha establecido ni generalizado totalmente, hemos optado por mantener esta convención en nuestra investigación. Para ampliar esta problemática terminológica, recomendamos la consulta de los trabajos de Alfonso de Toro (1995, 1997) y Fernando de Toro (1999), María José Vega (2003), así como la lectura de las intervenciones de Ella Shohat y Stuart Hall (Bernheimer, 1995) que documentan la discusión que se desarrolló, con particular intensidad a lo largo de la primera mitad de la década del noventa, sobre el significado de lo “post” en el término postcolonial.

David Richter (1998:1216) acota la filosofía y el campo de estudio de la teoría postcolonial, sin entrar en detalles sobre los ámbitos concretos sobre los que se desarrolla –marginalidad, alteridad, resistencia, entre otros–.

The term post-colonial studies is applied primarily to analyses of the relations of power and knowledge, politics and aesthetics, in countries that in the nineteenth and earlier twentieth centuries were administered by England, France and The United States, particularly the Indian subcontinent, northern and central Africa, and southeast Asia.

En efecto, estos estudios conforman un campo heterogéneo y poco unitario de prácticas teóricas⁷ que se han ido constituyendo en el mundo académico anglosajón, a partir de la mitad de los años ochenta. Sus orígenes remontan a fines de la década de cincuenta cuando un grupo de intelectuales – Raymond Williams, William Hoggart, Eduard Thompson y Stuart Hall– desarrolló una línea de interpretación, de matriz marxista, que incidía sobre los problemas del arte, la literatura y otras prácticas sociales significantes, dando origen a una profunda renovación en la lectura de los fenómenos culturales. Uno de los logros más importantes en este dominio fue la crítica sistemática a la visión reductiva de los procesos ideológicos, fomentada por el eurocentrismo y el etnocentrismo, y la concepción de la cultura como una esfera provista de autonomía. De un modo particular, Williams revisó la noción marxista de la cultura a la luz del concepto gramsciano de “hegemonía”, lo cual le permitió concebirla como un proceso social íntimamente relacionado con la lucha de clases y las consiguientes manifestaciones históricas de dominación y de resistencia sociales.

Partiendo de este trasfondo ideológico, la producción de textos postcoloniales se inició con los desarrollos teóricos producidos por intelectuales radicados en centros académicos metropolitanos (Estados Unidos y Europa),

⁷ No nos detendremos en un análisis detallado, puesto que la evolución del debate ha generado una prolífica producción que abarca distintas perspectivas teóricas y posiciones “geográficas”. Para una visión más amplia del alcance y contenido de estos estudios, recomendamos, sin afán exclusivista, la consulta de los trabajos de Alfonso de Toro (1995, 1997, 1999), Fernando de Toro (1995, 1999, 2004), Helen Gilbert y Joanne Tompkins (1996), Iain Chambers y Lidia Curti (1996), Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998) y María José Vega (2003).

pero procedentes de la periferia, en particular de algunos países que adquirieron su independencia política durante el siglo XX, como India, Argelia, Pakistán y Bangladesh. Jan Nederveen y Parekh Bhikhu (1995:11) sostienen que esta condición ha definido la postcolonialidad como un campo académico pautado por el cruce de fronteras, en el cual entran al escenario fuerzas sociales biculturales y bilingües (emigrantes, diásporas, exiliados).

No obstante, las herramientas utilizadas por la crítica postcolonial han estado sustentadas en metodologías literarias, lo cual se debe, según Nederveen y Bhikhu (1995:12-13), a que los académicos adquirieron voz en primera instancia a través de los estudios humanísticos. En efecto, entre ellos, cabe destacar las trayectorias de los críticos literarios Edward Said, Homi Bhabba, Gayatri Spivak y Ranajit Guha, todos ellos impulsores de una crítica epistemológica profunda que ha procurado explicitar los vínculos entre la formación de conocimiento sobre las colonias y el ejercicio de poder hacia ellas. A juicio de Stuart Hall (1996b:247), se ha tratado de “poner en escena” los encuentros y relaciones entre las sociedades colonizadoras y sus “otros”.

En cuanto herramienta crítica, uno de los postulados centrales de la teoría postcolonial consiste en la reinterpretación de la historia y del sujeto coloniales, tal como han sido representados tradicionalmente por Occidente, a partir de los espacios silenciados y a través de grupos social y culturalmente marginados.

En este dominio, Said se consagró como pionero en la crítica al persistente “orientalismo” imperialista de Occidente, particularmente presente en sus obras *Orientalism* (1979) e *Imperialism and Culture* (1994) que desencadenaron una ola de producción intelectual sobre el problema de las representaciones del colonizado y las formas de poder colonial. El académico señala que las prácticas imperialistas persisten, aunque el colonialismo directo haya desaparecido, debido al anclaje de esta forma de dominación en la esfera cultural y en las prácticas sociales, económicas y políticas. Inspirado por el pensamiento foucaultiano, Said elabora un análisis sobre los procesos discursivos que, a su vez, fundamentan relaciones de poder y de supremacía

cultural para concluir que: “[...] es el poder ejercido por las potencias imperialistas europeas de entrar sin restricciones a otras localidades y extrañar su cultura, el que permite la producción de una serie de discursos históricos, arqueológicos, sociológicos y etnológicos sobre el ‘otro’” (Castro-Gómez, 1998:174).

No obstante, en la visión de Bhabha (2002), la agencia postcolonial debe transcender el análisis de las categorías binarias en las que se basa la identidad del sujeto colonial (yo/otro, Occidente/Oriente), tal como predica Said. En cambio, propone estudiar la ambivalencia del poder colonial partiendo de un enfoque psicoanalítico, inspirado en los trabajos de Jacques Lacan y Frantz Fanon. El autor sostiene que las culturas postcoloniales ocupan un espacio “entre medio” (“in between”) o terreno “híbrido” a partir del cual se puede generar una subversión de las representaciones, formular estrategias de identidad y describir, según Castro-Gómez (2000:145), “[...] la hibridez, la multiplicidad, la ambigüedad y la contingencia de las formas de vida concretas.”

Esas culturas de una contramodernidad postcolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para ‘traducir’, y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y de la modernidad. (Bhabha, 2002:23)

Aunque estas reflexiones son producto de una historia común de dominación colonial, la producción de sus autores sigue siendo, de acuerdo con el historiador Gyan Prakash, “contextual” y “contingente” (Prakash, 1995:10). En efecto, la evolución del debate ha generado una prolífica producción que abarca distintas perspectivas teóricas, además de aportes de diferentes disciplinas –literatura, historia, psicoanálisis, feminismo, entre otros– en distintos contextos geográficos y culturales.

1.2.1.1. En el umbral de la subalternidad

Una de las líneas de investigación más recurrentes en la teorización postcolonial es la reflexión sobre la posición marginal de las culturas periféricas, cuyo trasfondo epistemológico son los estudios culturales subalternos desarrollados originalmente por el Grupo de Estudios Subalternos de la India, en la década del ochenta.

Esta organización interdisciplinaria de intelectuales sudasiáticos, fundada y dirigida por Ranajit Guha, abogaba por una nueva historiografía concebida desde la mira de los subalternos coloniales, capaz de destronar el discurso histórico eurocentrista empleado por la élite colonizadora en su versión marxista de la historia asiática. En este contexto, el término subalterno, ya ideado por Gramsci, se empleó para referirse a sectores marginalizados y excluidos de las sociedades o en palabras de Guha (1988:44): “The social groups and elements included in this category represent the demographic difference between the total Indian population and all those whom we have described as the *elite*.” Esta definición la corrobora Said (Guha y Spivak, 1988:v), uno de los miembros del grupo, en el prólogo de *Selected Subaltern Studies*: “The word ‘subaltern’, first of all, has both political and intellectual connotations. Its implied opposite is of course ‘dominant’ or ‘elite’, that is, groups in power.”

En esta línea de reflexión, una de las definiciones de subalternidad más manejadas es la de Prakash (2000:287-288), propuesta en su ensayo “The Impossibility of Subaltern History”, en el cual recupera al sujeto subalterno como agente exterior a la representación hegemónica y, por tanto, resistente a una apropiación completa por el sistema dominante.

We should understand subalternity as an abstraction used in order to identify the intractability that surfaces *inside* the dominant system –it signifies that which the dominant discourse cannot appropriate completely, an otherness that resists containment. But precisely because dominance fails to appropriate the radical incommensurability of the subaltern, it registers only the recalcitrant presence of subalternity [...] its externality to dominant systems of knowledge and power surfaces

inside the system of dominance, but only as an intimation, as a trace of that which eludes the dominant discourse.

En opinión de Prakash, la historia del subalterno debe ser entendida desde el enfoque de la exterioridad (2000:294), puesto que “[...] what historical records present us with are palimpsests of the subaltern, impressions of the subversive force exerted by the ‘minor’, never the force itself.” Para el historiador, el subalterno adquiere posibilidades contrahegemónicas que le permiten actuar desde dentro del funcionamiento del poder, forzando contradicciones en el discurso dominante y proporcionando fuentes para una crítica inmanente. En definitiva, la intención de Prakash y su grupo incidía en recuperar la voz e insurgencia de los silenciados por las historiografías del imperialismo colonial y representar al subalterno como sujeto histórico capaz de una acción hegemónica.

Posteriormente, en su célebre “Can the Subaltern Speak?” (1988), Gayatri Spivak radicaliza la crítica iniciada por estos estudios al describir lo subalterno como aquella posición de sujeto que, dado su estatus social, no goza de una posibilidad de expresarse y ser escuchado. En su ensayo articula la teoría marxista con el psicoanálisis y el deconstruccionismo derrideano para cuestionar el espacio de enunciación del subalterno. Aunque insista (1988:79) que “[...] that the colonized subaltern subject is irretrievably heterogeneous”, la autora hace referencia a grupos oprimidos y sin voz, como el proletariado, los campesinos, miembros de grupos tribales, haciendo énfasis en la condición de la mujer en India. Con la pregunta “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, Spivak responde (1988:82-83) a dos problemáticas: el sujeto subalterno no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita y la mujer ocupa ese lugar radical por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. “If in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as a female is even more deeply in shadow.” De acuerdo con la lógica binaria sostenida por la crítica, el discurso dominante conlleva que el colonizado o subalterno, por su propia condición de silenciado, necesite

siempre la representación de lo que Spivak llama el intelectual del primer mundo. En ese sentido, concluye (1988:104) que “The subaltern cannot speak”, dada la imposibilidad de que acceda al discurso hegemónico de Occidente y se mantenga, a la vez, en su contexto nativo. Con cierta ironía, Spivak sugiere que si un subalterno deja de estar silenciado, abandonaría automáticamente su condición de subalternidad.

El debate inaugurado por Spivak abrió camino para la recepción de las propuestas del grupo hindú en Latinoamérica y Estados Unidos.

En el ámbito del “latinoamericanismo postcolonial” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998), son numerosos los estudios y los teóricos⁸ que han manifestado su opinión sobre la aplicabilidad de estos paradigmas teóricos a la compleja realidad latinoamericana.

En su ensayo “Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización: Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”, Castro-Gómez (1998:225-238) pone en evidencia que el aparato teórico poscolonial y sus autores más representativos –como Guha, Said, Bhabha o Spivak– desconocen por completo la complejidad del territorio latinoamericano. Considera que la existencia de una crítica postcolonial que se corresponda a la realidad latinoamericana, desde la perspectiva global de la otredad y de la subalternidad, conlleva el riesgo de que los paradigmas teóricos postcoloniales dominantes se configuren como un nuevo discurso homogeneizador y organizador. Para el autor, Latinoamérica evidencia su diferencia respecto de estos paradigmas teóricos a través de sus experiencias históricas, de sus contradicciones culturales y de la reflexión permanente sobre sí misma. Hugo Achúgar (Castro-Gómez, 1998:276) comparte esta valoración, haciendo hincapié en que “[...] América Latina funciona como categoría del conocimiento, por lo menos desde hace más de un siglo, y que tanto la revisión como la crítica de dicha noción ha sido y es constante.”

A esta discusión se han sumado críticos como Alfonso de Toro y Fernando de Toro, cuyo aporte a la discusión sobre la postcolonialidad en

⁸ Para una visión más detallada del alcance y contenido de estos estudios en el ámbito latinoamericano, recomendamos la consulta de los trabajos de Alfonso de Toro (1995, 1997, 1999), Walter Mignolo (1996), Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (1998), Fernando de Toro (1999), Edgardo Lander (2000) e Ileana Rodríguez (2001a, 2001b).

Latinoamérica queda patente, en particular, en la edición de *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. El volumen reúne una serie de trabajos que abarcan el problema de la postcolonialidad y la postmodernidad desde diversos ángulos, en un contexto transdisciplinario y transnacional. Sobre “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, Alfonso de Toro (1999:34-35) sostiene que la especificidad latinoamericana adviene de la multiplicidad de planteamientos formulados por su crítica como respuesta a los discursos hegemónicos. Para el autor, la problemática radica en (re)definir esa “especificidad”, en la cual se van constatando, a cada paso, su carácter híbrido y sus diversos entrecruzamientos culturales⁹.

Una de las respuestas a estas cuestiones se enunció con el proyecto concebido por el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos¹⁰, el cual se establecería en 1993 y cuyos principales miembros serían John Beverley, Robert Carr, José Rabasa, Ileana Rodríguez, Javier Sanjines y Walter Mignolo.

El “Manifiesto Inaugural” (1993) del grupo, presentado en la revista *Boundary 2* (volumen 20, n°3), destacó las limitaciones e inadecuaciones de los paradigmas del conocimiento social, incluido el marxismo, que se establecieron en Latinoamérica atrapados en perspectivas elitistas.

Esta insistencia en mirar al subalterno desde el punto de vista de la posmodernidad no significa que rehusemos perseguir los rastros que han dejado anteriores hegemonías culturales en la formación del subalterno y de las correspondientes élites locales. Podemos hallar al subalterno únicamente en los linderos articulados por antiguas prácticas socioculturales, epistemológicas y administrativas, en la hibridación histórica de mentalidades culturales y en los pactos contingentes que se dan cada vez que ocurre un empalme transicional. (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:96)

⁹ Sobre estas argumentaciones, sugerimos la consulta del trabajo de Alfonso de Toro (1997:11-51): “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: Postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”.

¹⁰ Como grupo de discusión, esta asociación duró, en su primera etapa, entre siete u ocho años y organizó seis conferencias en las universidades de George Manson y Ohio State (disponible en el volumen de la revista *Dispositio*), de Puerto Rico y William and Mary (material organizado por Ileana Rodríguez en *The Latin American Subaltern Studies Reader*), de Rice y Duke (parcialmente en el número inaugural de la revista *Nepantla: Views from the South*).

A través del manifiesto, el grupo formuló los objetivos de un nuevo programa de investigaciones que incluía la tarea de realizar “[...] un trabajo arqueológico en los intersticios abiertos por las formas de dominación (ley y orden, poder militar o policial) e integración (aprendizaje y escolaridad).” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:79). Se pretendía rescatar la agencia o iniciativa de los sectores subalternos mediante una re-conceptualización de su categoría.

El subalterno no es una sola cosa. Se trata, insistimos, de un sujeto mutante y migrante. Aun si concordamos básicamente con el concepto general del subalterno como masa de la población trabajadora y de los estratos intermedios, no podemos excluir a los sujetos ‘improductivos’, a riesgo de repetir el error del marxismo clásico respecto al modo en que se constituye la subjetividad social. Necesitamos acceder al vasto y siempre cambiante espectro de las masas: campesinos, proletarios, sector formal e informal, subempleados, vendedores ambulantes, gentes al margen de la economía del dinero, lumpen y ex lumpen de todo tipo, niños, desamparados, etc. (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:98-99)

Se desprende, por tanto, que la categoría de sujeto subalterno posee un grado muy elevado de labilidad: se trata de un ser social desterritorializado, cambiante e internacionalizado, cuya definición no es aprehensible desde las categorías de “nación” y “clase” y que engloba una multiplicidad híbrida de posiciones. Los sujetos enunciados en el manifiesto habrían sido opacados por el análisis marxista y su unilateral acento en un “sujeto clasista unitario” que “[...] velaba la disparidad de negros, indios, chicanos y mujeres” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:90) y excluía a “los sujetos improductivos” (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:99). Según Mignolo (1997:15), “La *subalternidad* se convierte en un juego de fuerzas y relaciones sociales de dominación que incluye y supera el concepto marxista de clase. La *subalternidad* es un efecto de las relaciones de poder que se expresa a través de una variedad de medios: lingüísticos, sociales, económicos y culturales.”

En “El *boom* del subalterno”, Mabel Moraña (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:233-243) ha puesto en evidencia los desplazamientos sufridos por la categoría de subalternidad, desde su origen gramsciano hasta el actual uso postcolonial, que resultan en la construcción de una historia disgregada y discontinua en contraste con la continuidad histórica de las clases hegemónicas. “El subalterno persiste. Persiste aún más allá de la muerte”, añade John Beverley (2003:335). Con todo, Moraña concluye que el activismo político propuesto por Gramsci ha derivado en un ejercicio puramente intelectual, convirtiendo a la subalternidad en una “narrativa globalizante”.

Para nuestro estudio, importa señalar que los autores del manifiesto sistematizan como primera etapa de conceptualización de la subalternidad en Latinoamérica la que comprende el periodo de 1960-1968, pauta epistemológicamente por el marxismo y por un nuevo espacio de enunciación representado por la “masa trabajadora”.

El nuevo prestigio que la revolución otorgó al marxismo entre los intelectuales latinoamericanos y los trabajadores culturales generó un gran optimismo y una certeza epistemológica respecto a las posibilidades de la subjetividad histórica. El concepto del pueblo como ‘masa trabajadora’ se convirtió en el nuevo centro de la representación. Entre los resultados más apreciables de este cambio [epistemológico] en la esfera de la cultura se encuentran los documentales de la escuela de Santa Fé creada en Argentina por Fernando Birri, las películas del Cinema Nuevo brasileño y del ICAIC cubano, el concepto del ‘cine popular’ desarrollado en Bolivia por Jorge Sanjinés y el grupo Ukamu, el ‘teatro de creación colectiva’ en Colombia, el teatro Escambray en Cuba y movimientos afines en los Estados Unidos, como el teatro campesino. (Castro-Gómez y Mendieta, 1998:89)

En este orden conceptual, las dramaturgias de creación colectiva que tratamos de analizar se insertan en este proceso ideológico-político de crítica postcolonial, pauta por un nuevo espacio de enunciación que expresa las demandas y expectativas de los grupos subalternos. En ese sentido, subscribimos el planteamiento de Mignolo (1996:99) cuando establece que lo postcolonial “[...] revela un cambio radical epistemológico-hermenéutico en la

producción teórica e intelectual” y que “[...] no es tanto la condición histórica poscolonial la que debe atraer nuestra atención, sino los *loci* de enunciación de lo poscolonial”, es decir, espacios concebidos como micro-lugares enunciativos que parten de una territorialidad local y particular para generar prácticas y discursos de resistencia.

1.2.2. El giro inter-anti-disciplinario de los *Cultural Studies*

A continuación, consideramos oportuno y preciso rescatar algunas de las aportaciones del conjunto de prácticas críticas denominadas *Cultural Studies* que adquieren relevancia en nuestra investigación en la medida en que forman parte del marco general en el que se inserta la teoría postcolonial, a la vez que entablan relación con el ámbito de análisis de la literatura comparada.

Esta corriente de investigación surgió como un campo interdisciplinario en el mundo angloparlante, en los años cincuenta, como parte del ya mencionado movimiento democratizador de la cultura. El crecimiento y ramificación de estos estudios han sido realmente fructíferos y conocieron su *boom* en la ciudad de Birmingham, en 1964, con la fundación del *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), de la mano de Hoggart y Hall.

El grupo de Birmingham se propuso implantar nuevos modos de leer la realidad a partir de un análisis detallado de los fenómenos de la vida cotidiana. Tal como lo define Richter (1998:1206), este enfoque crítico trató de plantear el estudio de cualquier fenómeno cultural como un texto: “Cultural Studies involves viewing and analyzing practically any recorded phenomenon, present or past, as a social text.” Se incidió en la investigación de cualquier realidad que contuviera en sí misma un significado simbólico socio-histórico capaz de generar formaciones discursivas y que, como tal, pudiera ser leída como texto cultural. Este planteamiento desplazó el interés de un gran número de académicos hacia textos excluidos de los cánones tradicionales y, asimismo, hacia manifestaciones culturales distintas de la literatura. Progresivamente, los

medios de comunicación, y en concreto los programas de información y entretenimiento, así como las nuevas tecnologías, la música, los deportes, las actuaciones sociales y, según Williams, las nuevas “estructuras del sentir” se convirtieron en objetos privilegiados de estudio.

En ese sentido, Riffaterre (Bernheimer, 1995:71) resalta la importancia de estos estudios en la descentralización de las nociones de canon y, en consecuencia, en el desplazamiento de la literatura occidental y la alta cultura como principales paradigmas literarios. Para el autor, el canon constituye una proyección cultural del texto ligada a un tipo de conducta social y, por tanto, su análisis pertenece al dominio de los estudios culturales.

Spivak (1981:671), una de las figuras más relevantes en el ámbito de esta orientación crítica, fundamenta esta concepción de la lectura de las realidades culturales:

Everyone reads life and the world like a book. [...] The world actually writes itself with the many-leveled, unfixable intricacy and openness of a work of literature. If, through our study of literature, we can ourselves learn and teach others to read the world in the ‘proper’ risky way, and to act upon that lesson, perhaps we literary people would not forever be such helpless victims. [...] Mere literary studies cannot accomplish this. One must fill the vision of literary form with its connections to what is being read: history, political economy - the world. And it is not merely a question of disciplinary formation. It is a question also of questioning the separation between the world of action and world of disciplines. There is a great deal in the way.

Bajo esta premisa, según la cual las culturas se conciben como signos interrelacionados, Spivak concibe estos estudios como un terreno en el cual historia, política y economía interactúan en una dinámica inseparable.

En “Cultural Studies and its Theoretical Legacies” (1996a:105), Hall señala que otros de los ejes fundamentales de esta corriente teórica se produce en el ámbito semiótico de las prácticas discursivas, con el denominado giro lingüístico (*the linguistic turn*) que consistió en un cambio de énfasis hacia el estudio de los procesos de producción de significados. En su afán de ir más allá del análisis del contenido cultural material, estos estudios procuraron describir

las estrategias discursivas mediante las cuales se forma y se da significado a objetos e identidades.

[...] the recognition of the heterogeneity, of the multiplicity, of meanings, of the struggle to close arbitrarily the infinite semiosis beyond meaning, the acknowledgement of textuality and cultural power of representation itself, as a site of power and regulation; of the symbolic as a source of identity.

La problemática de la identidad representa otra de las orientaciones críticas mencionadas por Hall (1996a:97-112). Las cuestiones de generación, género, sexualidad y etnicidad se consideraron como nuevas variables de análisis y como claves para comprender y desenmascarar relaciones de poder y de conocimiento. Para acometer esta tarea, se pretendió reutilizar, de un modo interdisciplinario, metodologías de diversas disciplinas, como las herramientas analíticas de la teoría literaria o de la psicología, de modo a enriquecer los estudios sobre prácticas culturales. El psicoanálisis y la sociolingüística constituyeron, para el autor, algunas de las principales importaciones conceptuales del CCCS.

Por consiguiente, se trata de un campo que, según Alicia Ríos (2004:14-34), no puede ser definido *per se* por ciertos temas sino por el acercamiento metodológico a dichos temas, es decir, su objeto de estudio se produce en el proceso de su investigación. Por tanto, representan un campo transdisciplinario que recurre al conocimiento preestablecido, provocando una ruptura epistemológica con los procesos de investigación tradicionales.

En definitiva, para Mónica Szurmuk y Robert Irwin (2009:25), los estudios culturales denominan una forma de crítica cultural “[...] en la que se aplican metodologías y teorías multidisciplinarias a la crítica de la producción y consumo de la cultura [...] como parte de un proyecto político de interrogar jerarquías culturales y sociales, y mecanismos de comunicación y manipulación ideológica.”

No obstante, su expansión se materializó con ciertas debilidades y algunos interrogantes. En primer lugar, el campo de estudio resulta difícil de

acotar, en parte debido a que las definiciones de esta corriente crítica no son unívocas y varían de autor a autor. Además, su desarrollo ha irrumpido en parcelas de estudio de las que tradicionalmente se ocupaban otras disciplinas. En efecto, los estudios culturales han abarcado un campo de análisis extremadamente extenso, generando una hiperfragmentación y una continua tensión entre distintas teorías que tienen raíces en el estructuralismo, la deconstrucción, la psicología lacaniana, las reacciones al marxismo, la teoría de la recepción, el feminismo y los estudios de género. Según Vincent Leitch (1994:181), los estudios culturales “[...] aspired to be a new discipline but served as an unstable meeting point for various interdisciplinary feminists, Marxists, literary and media critics, postmodern theorists, social semioticians, rhetoricians, fine arts specialists, and sociologists and historians of culture.”

Armand Mattelart y Érik Neveu (2004) señalan que esta pérdida de rigor y de precisión teórica se debe, en gran medida, a la procedencia de muchos de los investigadores del ámbito humanístico y no de las ciencias sociales, lo cual se traduce en la existencia de lagunas conceptuales determinantes para el estudio de la cultura. Además, los autores apuntan que el “pecado original” de los estudios culturales fue el escaso interés demostrado por la historia y, sobre todo, por la economía, sacrificando el vínculo con el materialismo cultural. En ese sentido, el marxismo del CCCS se redujo a cuestiones como la ideología o la filosofía, con lo cual algunas de las aportaciones se quedan, en palabras de Mattelart y Neveu (2004:73), en la “[...] exégesis marxológica más soporífera.”

Asimismo, Spivak, en su paradigmática obra *Death of a Discipline*, critica abiertamente la apatía política y el monolingüismo de estos estudios, resultante de su internacionalización y conversión en objeto de importación académico. La autora señala (2003:19-20) que la “apertura” que los caracteriza, basada en su estatuto de antidisciplina y, por consiguiente, en la ausencia de una definición o metodología exactas, ha resultado en la proliferación de estudios y enfoques narcisistas, presentistas y monolingües, sembrando diversos ataques desde muchas posturas críticas. Además, la autora (2003:8) enfrenta a estos estudios

con los campos de enfoque interdisciplinarios conocidos en Estados Unidos como *Area Studies*, otorgándoles mayor importancia y rigor científico.

Academic «Cultural Studies», as a metropolitan phenomenon originating on the radical fringes of national language departments, opposes this with no more than metropolitan language-based presentist and personalist political convictions, often with visibly foregone conclusions that cannot match the implicit political cunning of Area Studies at their best; and earns itself a reputation for 'lack of rigor' as well as for politicizing the Academy.

Aunque para los fundadores de los *Cultural Studies* –Williams, Hoggart y Hall– la cuestión socioeconómica y las aportaciones del marxismo quedan implícitas en el tratamiento propio de lo que entendemos por cultura, Eduardo Grüner (Bernheimer, 1995:27-28) señala que los estudios culturales, al llegar a la institución estadounidense, perdieron su vinculación política para acercarse a un nuevo discurso teórico: el multiculturalismo y la preocupación por las nuevas formas de identidad cultural (feminismo, movimiento gay, movimiento chicano afroamericano). Paulatinamente fue decreciendo el interés por los retos centrales de la producción de bienes culturales, dando origen a una involución de estos estudios que, según Grüner (1998:28-29), guarda relación con los procesos crecientes de despolitización y militancia por parte de los investigadores.

[...] los logros originales –que es imprescindible rescatar y reevaluar– de los «Estudios Culturales» han venido precipitándose en los últimos años, como decíamos, en el abismo de una cierta (no decimos que necesariamente consciente) complicidad con lo peor de las teorizaciones post (modernas/estructuralistas/marxistas). Ello es explicable, en buena medida, por el progresivo ensanchamiento de la brecha entre la producción intelectual y el compromiso político (aunque fuera también él meramente «intelectual») que es el producto de la derrota de los movimientos post-Mayo del '68, y la consiguiente sumisión a formas relativamente inéditas de fetichización mercantil producidas por el capitalismo tardío [...] Pero no basta tampoco apelar ritualmente a una necesaria «renovación» de aquellos instrumentos si no se está dispuesto a discriminar críticamente la paja del trigo.

Esta cuestión abre el debate a planteamientos como el de Jonathan Culler (1997:54) que reflexiona sobre la viabilidad de estos estudios en realidades distintas al contexto anglosajón de la década del sesenta:

In Britain, where the national cultural identity was linked to monuments of high culture –Shakespeare and the tradition of English literature, for example –the very fact of studying popular culture was an act of resistance, in a way that it isn't in the United States, where national identity has often been defined *against* high culture.

Esta problemática, que también atañe a la crítica postcolonial, está íntimamente relacionada con el fenómeno de la globalización y la consecuente modificación de los paisajes sociales. La idea de plantear una perspectiva de análisis de las prácticas literarias y culturales desde otras geografías implica, en una primera instancia, una serie de cuestionamientos donde resultan imprecisas las dicotomías alta/baja cultura o el énfasis en la cultura popular o de masas.

En el ámbito latinoamericano, la genealogía de los estudios culturales es múltiple, lo cual ha generado controversia y polémica¹¹ en casi todas sus instancias: desde el término que los identifica, la dificultad para poder definir sus características y objetivos, así como sus orígenes y posibilidades.

Para Szurmuk e Irwin (2009:11-12), su formación se basó, *grosso modo*, en un proceso de retroalimentación entre la tradición ensayística latinoamericana de los siglos XIX y XX, la recepción de textos de los *Cultural Studies* –en sus vertientes inglesa y americana– y de los autores del posestructuralismo francés¹².

¹¹ Entre la extensa bibliografía, destacamos los “Cultural Studies Questionnaire” (en particular, los de Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, George Yúdice, Walter Mignolo y Neil Larsen) y “Why do I do Cultural Studies” de Abril Trigo, publicados en *Journal of Latin American Cultural Studies*. Asimismo, el trabajo de Neil Larsen (1995:189-196) “The Cultural Studies Movement and Latin America. An Overview”, las publicaciones de Nelly Richard y Antonio Cornejo Polar en la *Revista Iberoamericana* (nº 180, 1997, 1998), la edición del volumen de Mabel Moraña (2000) y la edición conjunta del trabajo de Alicia Ríos (2004), Ana del Sarto y Abril Trigo.

¹² La línea posestructuralista de los estudios culturales tiene su origen en la lingüística, en los estudios literarios y en la semiótica y se inspira en los trabajos de Louis Althusser (teorización sobre mecanismos sociales de la ideología), de Roland Barthes (lecturas de los sistemas semióticos), de Jacques Lacan (expansión del psicoanálisis freudiano), de Michel Foucault (estudios sobre mecanismos de poder y su relación con el conocimiento), de Gilles Deleuze (teorías sobre la desterritorialización y el rizoma como

Los estudios culturales en Latinoamérica tienen una tradición crítica propia anterior a la importación de los modelos de prácticas de estudios que se originaron en la academia norteamericana. En opinión de Ríos (2004:16), estos textos ensayísticos¹³ en lugar de constituir una ruptura epistemológica, representaron una continuidad del desarrollo crítico latinoamericano, basado en los siguientes ciertos ejes temáticos o posiciones enunciativas:

[...] la cuestión nacional y continental, lo rural y lo urbano, la tradición *versus* la modernidad (o esta última *versus* la posmodernidad), la memoria y la identidad, los sujetos y sus ciudadanías y, principalmente, el papel de los intelectuales y las instituciones en sus formaciones discursivas y en las prácticas sociales, culturales y políticas.

La necesidad de (re)pensar las diferentes sociedades latinoamericanas desde las relaciones étnicas y de reflexionar sobre las emergentes identidades nacionales, la modernidad y la modernización, generó una práctica intelectual de estudios culturales *avant la lettre* en Latinoamérica. “[...] me involucré en los estudios culturales antes de saber cómo se llamaban”, declara Néstor García Canclini (1996:86). Para Ríos, a diferencia de los *Cultural Studies* que suelen plantearse a partir del estudio de la cultura contemporánea, en Latinoamérica, aunque existan líneas de trabajo importantes que se ocupan de procesos más recientes, hay un contingente prolífico que está dedicado a temas anteriores, tanto de la primera mitad del siglo XX como de todo el siglo XIX e, incluso, de los tiempos propiamente coloniales.

modelo de pensamiento) y Pierre Bourdieu (estudios sobre las relaciones entre las estructuras sociales y las prácticas de los sujetos).

¹³ La ensayística de estos siglos generó una reflexión sobre la ubicación de la cultura en un contexto más amplio que tomó en cuenta perspectivas de la historiografía, crítica literaria, folklore, antropología, educación, ciencias políticas, sociología, entre otros. Entre las figuras más representativas de esta intención de intervención en la vida social y cultural y con una actitud cuestionadora sobre la manera de vivir y pensar los procesos socio-históricos latinoamericanos, mencionamos: Andrés Bello, Faustino Sarmiento, José Martí, José Rodó, Alfonso Reyes, Pedro Ureña, José González, Fernando Cardozo, José Mariátegui, Fernando Ortiz, Ángel Rama, Octavio Paz, Gilberto Freire, entre otros.

No obstante, la organización disciplinar de estos estudios se realizó indudablemente en Estados Unidos¹⁴, bajo el “rótulo” de los *Latin American Cultural Studies*, generando un malestar que se produce en toda práctica intelectual que se percibe como “importada”. En palabras de Mattelart y Neveu, (2004:119), se trata de malestar derivado de “[...] la forma en que la mundialización, que también es geopolítica de la apropiación, se ocupa de las excepciones, intelectuales o culturales.” El establecimiento de un centro de poder cultural donde se teoriza, con mirada exógena, sobre y por Latinoamérica rescata el planteamiento de Said (1996:38) sobre la imposibilidad de un campo disciplinar o institucional que pueda desplegar una metodología interpretativa desde fuera de las circunstancias sociales e históricas que lo hacen posible. Así, “[...] la apropiación descuidada y la traducción del mundo por un proceso que, aún con todas sus declaraciones de relativismo, despliegue de rigor epistemológico y experiencia técnica, no puede diferenciarse fácilmente de los procedimientos del imperialismo.”

Los estudios culturales¹⁵ se estructuraron en una Latinoamérica desgarrada por los regímenes autoritarios, las transiciones democráticas y la sangría de las trágicas desapariciones y salidas al exilio de numerosos investigadores. En estas circunstancias, “[...] ocuparse del consumo o de la identidad es menos comprometedor que analizar las estructuras de poder, los movimientos sociales o la extrema concentración de los medios.” (Matterlat y Neveu, 2004:120).

Con todo, la revolución cubana (1959) y los movimientos revolucionarios de los años sesenta y setenta facilitaron la creación de un discurso continental

¹⁴ Las universidades y las fundaciones educativas estadounidenses asumieron un papel clave en el reconocimiento y difusión de los estudios culturales latinoamericanos a través de la financiación de proyectos de investigación y de cooperación intercontinentales en los que fue fundamental la participación de académicos latinoamericanos.

¹⁵ Entre los logros más significativos mencionamos la fundación del Club de Cultura Socialista en Buenos Aires por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Sarlo se consagró, además, como la fundadora de un importante foro para la discusión de la relación entre sociedad y cultura y como la traductora al español de textos de Hall, Williams, Said, entre otros. Nelly Richard fundó en Santiago de Chile la *Revista de Crítica Cultural* en la que participaron muchas de las activistas del colectivo feminista *La Morada. Debate Feminista* en México y *Nueva Sociedad* en Venezuela se enumeran como algunas de las revistas que han encabezado la discusión de temas sobre estos estudios. Asimismo, algunas editoriales de menor dimensión, como el Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar (Colombia), Nueva Sociedad (Venezuela), Beatriz Viterbo (Argentina) y Cuarto Propio (Chile) fueron fundamentales en la publicación y difusión de importante textos críticos en este dominio.

que se ocupó de la relación de la cultura y la producción artística con los destinos políticos. La marca de lo cultural en los movimientos revolucionarios es notable, así como su potencial izquierdista y antihegemónico que generó espacios de resistencia dentro de la cultura popular y de las (sub)culturas tradicionalmente marginadas. Esta condición facilitó el acercamiento de los estudios culturales a otros proyectos académicos, como los estudios del subalterno y de la postcolonialidad.

Por otra parte, el interés creciente por los estudios culturales ha planteado que se cuestione el ámbito de la literatura comparada desde algunos sectores, en particular, en las universidades estadounidenses, donde estos estudios han relegado a la disciplina comparatista a un segundo plano, abogando por su encuadramiento en el ámbito de las prácticas discursivas o culturales en general. En su artículo “La literatura como bienes y como herramientas”, Itamar Even-Zohar (Monegal, 1999:35) propone una suerte de “investigación de la cultura”, en la cual se inscribiría la literatura, permitiendo, dada su importancia dentro del contexto cultural, un aporte general al análisis. De este modo, resultaría posible

[...] integrar la investigación de la literatura en un marco más amplio, concretamente en una disciplina de investigación de la cultura, no a través de una reducción, sino totalmente al contrario: subrayando la función más distintiva y manifiesta de la literatura en la creación y en el mantenimiento de la sociedad a través de su cultura.

En el acercamiento a la cultura como texto, Pavis (1998:40) reemplaza el término intertextualidad por el de interculturalismo para subrayar el valor de la interacción entre las distintas culturas. “El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo y de la semiología, cede lugar al de la interculturalidad”, concepto que considera “[...] propio para comprender la dialéctica de los intercambios de útiles procedimientos entre las culturas.”

A raíz de este cuestionamiento metodológico entre disciplinas, un grupo de críticos presentan sus valoraciones en el volumen *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (1995). Autores como Riffaterre (Bernheimer, 1995:66-

73) y Culler (Bernheimer, 1995:119-121) descartan una fusión entre los estudios culturales y la literatura comparada y abogan por su complementariedad mediante una “redistribución” de sus objetivos y objetos de estudio, para poder precisar sus definiciones y evitar que se produzcan confusiones entre ambos campos. Los autores opinan que la literatura comparada debe seguir comparando, de acuerdo con sus objetivos literarios específicos, mientras los estudios culturales deben centrarse en el análisis de la identidad y la diferencia. Además, Spivak (2003:4) añade que la alianza entre la literatura comparada y estas áreas de estudios debe adquirir una nueva apertura política que promueva una retroalimentación de las áreas implicadas en el análisis literario:

[...] a simple splicing of Comp. Lit. and Cultural Studies/multiculturalism will not work or will work only too well; same difference. A combination of Ethnic Studies and Area Studies bypasses the literary and the linguistic. What I am proposing is not a politicization of the discipline. We are in politics. I am proposing an attempt to depoliticize in order to move away from a politics of hostility, fear, and half solutions.

En su conjunto, los críticos coinciden en señalar que el análisis de la literatura comparada entraña, ante todo, una reflexión acerca del fenómeno estético de la literariedad, ya defendido por Wellek, en un contexto internacional. Este acercamiento inmanente al texto literario difiere del de los estudios culturales que se enfrentan al texto desde fuera. Bernheimer (1995:11) puntualiza que los estudios culturales no son “[...] a theory of reading but an ideologization of aesthetic values for the purpose of political critique.” Aunque no se parte de una intención política inmediata, al procurar comprender los fenómenos y relaciones interculturales y al indagar sobre la autenticidad de las representaciones para desenmascarar relaciones de poder, las intenciones políticas constituyen uno de los objetivos de este tipo de crítica.

En suma, pese a la gran diversidad de posturas y teorías formuladas sobre los objetos de estudio y las relaciones entre estas áreas de conocimiento, consideramos que la literatura comparada, enriquecida por las aportaciones de otras disciplinas que estudian la literatura y las manifestaciones culturales en

general, está en mejores condiciones para comprender la producción de procesos culturales. El empeño de los comparatistas por cultivar un espíritu crítico, en constante evolución, que pueda ejercer una influencia positiva en el entendimiento de las distintas culturas, reafirma el planteamiento de Marino (1998:85): “De dogmático y aliterario, el comparatismo tiende pues a hacerse ecléctico e ilimitado.”

I.2.3. Sobre las *tablas* postmodernas

Por último, cabe repasar algunos de los rasgos más distintivos del teatro postmoderno y ciertas particularidades sobre los estudios de performance que mejor nos permiten comprender las propuestas de creación colectiva formuladas por nuestros autores.

En el ámbito del denominado “Renacimiento recodificado”, expresión acuñada por Alfonso de Toro (1991:18) para aludir al fenómeno histórico cultural de la postmodernidad¹⁶, la práctica del teatro postmoderno se inicia en la década del sesenta, en New York, con el *Living Theatre*, el *Happening* y el *Open Theatre*, desarrollándose de forma plena solamente en las décadas del setenta y ochenta. Asimismo, la crítica académica¹⁷ se ocupó, con cierto retardo, del campo en discusión.

Aunque Birringer (1991:1-52) y Pavis (1998:83) cuestionen la falta de rigor teórico del término e identifiquen dificultades en la comprensión tanto de sus rasgos como de su delimitación temporal, ambos coinciden en considerar la escena postmoderna tributaria de una tradición teatral anterior. Birringer (1991:3) apunta que la doble dependencia del teatro postmoderno tanto del

¹⁶ Frente a la amplitud y complejidad del debate de la postmodernidad, marcado por tan variadas tesis como autores que se han manifestado al respecto, recomendamos los trabajos de Fredric Jameson (1991), Terry Eagleton (1997), García Canclini (1997), Jean-François Lyotard (2000) y Hall Foster (2001). Asimismo, Alfonso de Toro (1991:441-468) se ha detenido en las particularidades del debate (genealogía, historia, periodización) incluso en el contexto latinoamericano, en “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)”.

¹⁷ Autores como Johannes Birringer (1991), Alfonso de Toro (1991, 1999, 2004), Erika Fischer-Lichte (1994) y Patrice Pavis (1998, 2007) encabezan el prolífico debate sobre las categorías postmodernas en el ámbito teatral.

pasado como del presente genera una ambigüedad, “[...] a contradictory space and gives it a certain ghostliness [...]”. Para el crítico, se pretende (con)fundir estas temporalidades y diluir la frontera entre ellas. En la misma línea, Pavis (1998:83) establece que el teatro postmoderno “[...] propone como única herencia la facultad de re-jugar (re-play) el pasado, en lugar de pretender asimilarlo recreándolo.” El autor sugiere (1998:69) que este *modus operandi* invita a una autorreflexividad que hace hincapié en la enunciación en lugar del enunciado, generando un “vaciamiento” del sentido. Linda Hutcheon (1988:19) habla de un proceso de rehistorización de lo antiguo: “[...] ‘the presence of the past’ or perhaps its ‘present-ification’”. En su opinión, se maneja una lógica correlacional que supera la exclusión y propone una relación continua entre un pasado que entra en la contemporaneidad como un *déjà vu*.

En su análisis sobre la teatralidad postmoderna, Alfonso de Toro (2004:10-11) subraya la condición de autorreferencialidad constante, el carácter de *work in progress*, la “partitura rizomática o nómada”, las estrategias deconstructivas y la producción en colaboración materializada en la intertextualidad y en el interculturalismo. Para el crítico (2004:22), la obra teatral postmoderna se basa en una hibridez que subvierte los cánones clásicos de la producción teatral y procura deconstruir el “teatro mimético referencial” a favor de una “plurimedialidad espectacular.” En este proceso de discontinuidad, el autor (1991:448-449) destaca la incorporación de elementos heterogéneos en el montaje, la organización fragmentaria y la conversión del actor en “tema” central que (re)presenta su percepción del mundo mediante su instintiva gestualidad kinésica. En ese sentido, el teatro abandona los parámetros semánticos tradicionales y se convierte en un teatro que resiste a la interpretación, reafirmando su carácter subversivo y plural.

El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfativos), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro (cafés, garajes, casas de parqueo, *off-Broadway*, parques, iglesias, terrazas de edificios, *Happening* y *Open Theatre*). (Toro, A. 1991:448-449)

Para abarcar las diversas manifestaciones postmodernas, el crítico teatral (1991:449-450) propone un modelo general de análisis, según el cual este teatro se manifiesta en cuatro tipos de semiosis: el “teatro plurimedial o interespectacular” (integración de distintos géneros artísticos), el “teatro gestual o kinésico” (representación de una acción “reducida radicalmente al gesto”), el “teatro de deconstrucción” (empleo del “[...] pseudodiscurso, pseudofábula, pseudo-espacio y pseudotiempo”) y el “teatro restaurativo tradicionalista” (retoma la tradición del teatro hablado tradicional).

Fernando de Toro (Toro, A. 2004:73-94) remarca la afinidad entre estas teatralidades y la deconstrucción derrideana, el feminismo, la perspectiva postcolonial y los discursos subalternos y étnicos, concluyendo que el postmodernismo teatral debe tener en cuenta esta complejidad y coexistencia de discursos.

Por analogía con el término postmoderno, el teórico alemán Hans-Thies Lehmann acuñó el término “postdramático” en su crucial ensayo *Postdramatic theatre*, ya usado por Richard Schechner para describir la estética de los grupos teatrales del periodo que comprende las décadas del setenta al noventa. Según Lehmann (2006:21), en este marco temporal se produce una ruptura de la hegemonía de la tradición aristotélica, dominante en el teatro occidental hasta el siglo XX, basada en el drama entendido como una narración o *fabula*: “Theatre is tacitly thought of as the theatre of dramas [...] is subordinated to the primacy of text.”

De acuerdo con Peter Szondi, autor de la *Teoría del Drama moderno* (1994), esta crisis del drama moderno, representada en la poética aristotélica, se establece con la introducción de una nueva épica social e histórica, simbolizada en el teatro expresionista o el teatro épico de Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Josef Brunckner, Luigi Pirandello, Eugene O’Neill, Jerome Wilder y Arthur Miller.

En su conjunto, los autores comparten la idea de que la forma dialogal no logra representar el sujeto moderno y su fragmentariedad, pero mientras

Szondi plantea la necesidad de un teatro con drama, Lehmann establece que la teatralidad postmoderna se desplaza de las categorías dramáticas para acercarse al *performance*, estableciendo una ruptura con las estructuras clásicas y con la noción de representación mimética. De acuerdo con Lehmann (2006:135), asistimos a la deconstrucción del personaje ya anunciada por Elinor Fuchs en *The Death of character* (1996): "The actor of postdramatic theatre is often no longer the actor of a role but a performer." Asimismo, el drama se convierte en *performance*, puesto que el escenario deja de ser el espacio de una transcripción para convertirse en un punto de partida donde se valora el proceso en lugar del resultado y la enunciación en lugar del enunciado. A su vez, el texto se somete a las dislocaciones de otros signos teatrales: "In postdramatic forms of theatre, staged text (if text is staged) is merely a component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition." (Lehmann, 2006:46). En ese sentido, Alfonso de Toro (1991:448) define el texto teatral postmoderno como un *performance script* que celebra la no-textualidad y desplaza el soporte textual tradicional por su "[...] forma autoritaria y arcaica". Esta supeditación de la representación al texto tuvo repercusión en la consolidación de la autonomía del campo teatral y en los vínculos entre teatro y literatura, recuperando el debate entre texto teatral y texto dramático como entidades ontológicas diferentes y productos culturales diferenciados.

De un acto representativo basado en un enunciado escrito se procuró crear una realidad autosuficiente, donde las emociones y las ideas se transmiten a través de elementos metatextuales. Lehmann (2006:86-104) refiere, además, que la construcción de la obra se caracteriza por una radical falta de jerarquía e identifica los siguientes elementos como núcleos de la compleja escena postdramática: "parataxis/non hierarchy", "simultaneity", "physicality", "density of signs", "plethora", "musicalization", "visual dramaturgy", "warmth and coldness", "concrete theatre", "irruption of the real", "event/situation". En su conjunto, ilustran la complejidad de la lectura dramática y apelan a la competencia interpretativa del espectador. El autor (2006:87) recurre al concepto freudiano de "evenly hovering attention" o atención "fluctuante" para

señalar que, tal como el terapeuta escucha al paciente de una forma global (palabras, gestos, señales, etc.), el espectador debe potenciar su grado de percepción para asimilar la información de la escena y construir/deconstruir libremente el texto de la representación. Todo lo cual, lleva al autor a considerar la escena teatral postmoderna como autorreflexiva, puesto que invita a una interrogación continua sobre sí misma. Además, subraya que la irrupción de lo real apela al encuentro entre lo artístico y lo social, subrayando la implicación ética del artista.

I.2.3.1. La emergencia del *performance*

Uno de los aportes más significativos y definitivos en el ámbito de los estudios sobre performance lo constituye el trabajo de la académica Diana Taylor, quien ha introducido y contribuido a deslindar la complejidad de esta área de investigación, en particular, en su obra *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) y en la edición de *Estudios avanzados de performance* (2011).

En su ensayo introductorio “Performance, teoría y práctica”, la autora (2011:8) define esta praxis como “[...] una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte.” En su condición de ruptura y desafío anti-institucional, constituye un acto de intervención que podía ocurrir en cualquier lugar y requería solamente el cuerpo del artista o *performer* como vehículo indispensable de expresión frente a un público interpelado frecuentemente de manera involuntaria y repentina. Este *modus operandi* determina, según Taylor, una interrupción de los circuitos de las industrias culturales, puesto que se trata de una manifestación que no supone una dependencia de editoriales ni del aparato técnico teatral y su existencia no requiere espacios específicos.

No obstante, el término no ha sido aceptado de forma consensuada¹⁸ para referirse a arte en vivo. Según Taylor (2011:7), se trata de un referente poco estable que genera complicaciones teóricas y prácticas “[...] tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad.” Además, señala que el “travestismo” contenido en “el performance o la performance” invita, igualmente, a una reflexión sobre su género¹⁹.

Entre los puntos de inestabilidad mencionados por la autora, cabe referir los múltiples significados del término derivados de su aplicación en diversos ámbitos –artístico, empresarial, político, científico– que dejan trasparecer su historia de intraducibilidad²⁰, en particular, en el contexto latinoamericano donde su uso representó un nuevo colonialismo²¹. Asimismo, estos actos disruptivos conocen varias trayectorias. RoseLee Goldberg (2005) identifica como antecedentes del performance las prácticas surrealistas y futuristas de Europa y Estados Unidos en la medida en que priorizaban el proceso creativo en lugar del producto final y reivindicaban el cuerpo frente a la palabra. Maris Bustamante (2000) añade la importancia del desarrollo del arte no-objetual y la introducción del performance en el plan curricular de la Academia de San Carlos (1972). Según Taylor (2011), sus raíces se pueden encontrar igualmente en tradiciones anteriores, como el cabaret y el periódico en vivo. Aunque sea un término reciente, la autora recuerda que estas prácticas han existido desde siempre y están enraizadas en Latinoamérica desde sus orígenes²², argumento que ha servido de base para considerar este campo de estudios como ahistórico

¹⁸ Sobre la complejidad terminológica de estos estudios, recomendamos la consulta de los artículos de Maris Bustamante y Antonio Prieto Stambaugh (Fusco, 2000).

¹⁹ Pese a la ambigüedad de género del término, empleamos la forma masculina, igualmente utilizada por autores como Diana Taylor (2003, 2011), para referirnos al campo teórico de estos actos en vivo, en particular en cuanto instrumentos de protesta política dentro de procesos democráticos.

²⁰ En inglés, el término designa el proceso en que se lleva a cabo una acción y hace referencia, sobre todo, a aquellas acciones que de una forma u otra son experimentadas como espectáculo (deportivo, artístico, retórico-político). En español, se utiliza de un modo similar, pero referido específicamente a cierta área de producción artística en que, por lo general, el cuerpo del artista juega un rol central, lo que en inglés se llama *performance art*.

²¹ Se han propuesto otros términos como alternativas al foráneo performance, derivados sobre todo del arte teatral y de las artes plásticas –representación, teatralidad, espectáculo, acción, representación–, pero, como indica Taylor, todos derivan de lenguajes culturales europeos y, pese al intento de incluir en cada uno de estos conceptos aspectos fundamentales asociados al performance, hay matices clave que se pierden.

²² Los grupos indígenas –aztecas, mayas e incas, entre otros– recurrían a prácticas como el canto y el baile para transmitir sus historias.

o antihistórico. Con todo, Michael Kirby (1969:265-280), fundador del Departamento de Estudios de Performance en la Universidad de New York (1980), apunta que el elemento específicamente estético, asociado a las vanguardias, diferencia el performance de formas más antiguas.

Aunque las genealogías de estas prácticas tienen raíces comunes, sus ámbitos de circulación son heterogéneos²³ –artes visuales, teatro, cuestiones de género, teorías de drama social– y recurren a varias estrategias y metodologías de distintos campos²⁴ para su análisis. Por ejemplo, frente al acto vanguardista efímero con su función provocadora, Turner considera que, desde el punto de vista antropológico, las performances revelan el carácter más profundo y genuino de una cultura.

Puesto que se trata de un fenómeno que abarca tantos dominios, Taylor lo considera un campo “posdisciplinario” –surgido de disciplinas instituidas– y, de un modo similar a los estudios culturales, no se puede estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas. En su afán de relacionar lo artístico con lo político y lo económico, la autora (2011:13) señala que el performance “[...] buscó transcender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales, enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones.”

Partiendo de esta premisa, Taylor concibe (2003:2) “Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and sense of identity through reiterated [behavior]”, en la misma línea del “twice

²³ Sobre las varias trayectorias de performance, desde sus prácticas artísticas hasta las múltiples indagaciones teóricas, sugerimos la lectura de los ensayos del volumen editado por Diana Taylor (2011) *Estudios avanzados de performance*. En particular, destacamos el ensayo de Guillermo Gómez-Peña y Amelia Jones sobre el *performance art* y el *body art*. Asimismo, Jon McKenzie aborda el performance en el ámbito de la globalización, Ngũgĩ Wa Thiong’o y Jill Lane versan sobre la utilización de los espacios público y virtual (internet) por parte de artistas y activistas en las luchas de poder, mientras que Antonio Prieto Stambaugh y José Muñoz exploran el cuerpo como escenario de provocación social.

²⁴ En efecto, el performance recibió la influencia de la corriente lingüística *speech act theory* (teoría del acto del habla) y de las formulaciones de autores como John Searle y Ferdinand de Saussure sobre la función performativa de la comunicación. Destacamos, asimismo, la intersección entre teatro y antropología llevada a cabo entre el antropólogo Victor Turner (1986) y el director y teórico teatral Richard Schechner (1985) y sus observaciones sobre la relación entre performance y drama social durante los años setenta.

behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado) definido por Richard Schechner (1985).

Del mismo modo que Schechner (1985) formula la distinción “es/como” performance para aludir a un fenómeno que es simultáneamente real y construido, Taylor sostiene (2003:3), igualmente, que el performance opera en dos niveles. Constituye, por una parte, el objeto de análisis de los estudios de performance, es decir, se refiere a prácticas, como el teatro o la danza, que se estructuran a partir de normas, actores sociales y comportamientos predeterminados que han de ser estudiados en sus contextos culturales específicos. Por otra parte, concibe el performance en tanto lente metodológico que posibilita estudiar prácticas sociales cotidianas (conductas de ciudadanía, género, etnicidad, identidad sexual), con lo cual adquiere una función epistemológica que incide sobre los procesos de transmisión de memoria y construcción de identidad.

Performance, on one level, constitutes the object/process of analysis in performance studies, that is, the many practices and events –dance, theater, ritual, political rallies, funerals– that involve theatrical, rehearsed, or conventional/event-appropriate behaviors [...] To say that something is a performance amounts to an ontological affirmation, though a thoroughly localized one. What one society considers a performance might be a nonevent elsewhere.

On another level, performance also constitutes the methodological lens that enables scholars to analyze events as performance. Civic obedience, resistance, citizenship, gender, ethnicity, and sexual identity, for example, are rehearsed and performed daily in the public sphere. To understand these as performance suggests that performance also functions as an epistemology.

En suma, Taylor (2011:28) concluye que el término significa “[...] simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo.” Su resistencia a la codificación formal demuestra que se enriquece del contacto con otras formas de ser y conocer y que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El

hecho de que no se pueda contener de manera definitiva promueve su acercamiento a los espacios de transición e hibridación de las prácticas culturales.

Por otra parte, Taylor sostiene que los objetos de análisis de estos estudios incluyen materiales de “archivo” y actos en vivo que denomina de “repertorio”. Introduce (2003:19-20) estos dos conceptos, *The Archive and the Repertoire*, como herramientas metodológicas necesarias para el estudio y análisis de este escurridizo objeto/proceso.

Archival memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change [...] Archival memory works across distance, over time and space [it] succeeds in separating the source of «knowledge» from the knower [...] What makes an object archival is the process whereby it is selected, classified and presented for analysis.

The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing –in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non reproducible knowledge [...] The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by «being there», being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning.

Con el concepto de archivo Taylor se refiere a objetos definidos por el momento de su estudio, en que pasan a formar parte de la memoria archivística y por la distancia temporal y/o espacial que existe entre “conocedor” y “conocimiento”. La autora insiste en la idea de que el archivo se concibe con la intención de ser analizado y, con ello, de construir y transmitir memoria. La supuesta estabilidad de estos objetos, basada en la posibilidad de revisitarlos tantas veces como se desee, traduce la idea de que es posible extraer verdades inmutables a partir de evidencias analizadas con distancia científica. En ese sentido, el archivo se revela como organizador de las estructuras de poder que actúan en el grupo cultural donde sucede. En oposición al archivo, el repertorio es independiente de su posible calidad de objeto de estudio. Para Taylor, los

actos que participan del repertorio están en constante renovación, al mismo tiempo que cada uno de ellos se constituye como actualización de otro acto previo. Para Steven Connor (1989:143) forman parte de una “estética de la transitoriedad” y, desde una posición lacaniana, Peggy Phelan (Taylor, 2011:91-122) delimita la vida del performance al presente: “El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición”.

Tanto el repertorio como el archivo representan, para Taylor, formas legítimas de transmisión de conocimiento y memoria colectiva que no solo hacen visibles las trayectorias culturales, sino que también permiten replantear cuestiones sobre las fuentes válidas y autorizadas de conocimiento, poder artístico e intelectual.

En el seguimiento del trabajo realizado en el *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, Taylor (2003, 2004) propone un diálogo ineludible entre los estudios performáticos –término utilizado para referirse a las características teatrales o espectaculares de un determinado acto– y las prácticas centradas en el estudio de Latinoamérica. Se fundamenta en la idea de que el performance se manifiesta en la región de múltiples maneras según su contexto sociopolítico.

La propuesta de Alejandro Jodorowsky (1965), chileno radicado en México en los sesenta, inspiró a muchos a “sacar al teatro del teatro” y a ir más allá de la representación mimética para borrar fronteras entre actos artísticos y el drama cotidiano de la vida real. Según Jodorowsky, podríamos encontrar el performance en el “Teatro Invisible” de Augusto Boal, donde los espectadores ignoran su participación en una escena improvisada en un espacio público. “Estos actos, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta”, remarca Taylor (2011:9).

En el marco temporal dentro del cual se desarrolla este género híbrido, Latinoamérica experimenta un periodo de turbulencia y violencia extremas, un contexto que indudablemente convierte la acción performática en un acto de

resistencia con fuerza y resonancia locales. “En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan con gestos mínimos” (Taylor, 2011:11).

En efecto, las prácticas performáticas lograron ir más allá del fenómeno artístico para poner de manifiesto su potencial social. “The dictatorships broke down the boundaries between politics and performance– not in the manner envisioned by postmodernist fantasies, or in the progressive sense that popular theater collectives sought, but on the most brutal way imaginable”, señala Taylor (2004:21) en su obra *Stages of Conflict: A Reader of Latin American Theatre and Performance*. De este modo, el acto de performance redimensiona los “escenarios” que estructuran la realidad colectiva e individual, convirtiéndolos en “[...] meaning-making paradigms that structure social environments, behaviors, and potential out-comes.” (Taylor, 2003:28, 30–31).

La concepción del performance como instrumento de protesta política en el ámbito de procesos democráticos se consubstanció en el encuentro entre artistas y teóricos. Mientras los intelectuales se rebelan en contra del militarismo y las instituciones identificadas por el poder, los artistas juegan con la idea de re-presentación e interrumpen el espectáculo hegemónico de dominación cultural y política, a la vez que los teóricos discurren sobre las dimensiones de estas prácticas. En esta encrucijada, Enrique Buenaventura se individualiza por conceptualizar un método de creación colectiva, basado en un performance dramatúrgico, a la vez que Augusto Boal ensaya en espacios públicos prácticas performáticas que incitan al espectador a abandonar su pasividad para convertirse en “spect-actor”. En distintos moldes, ambos cuestionan los límites entre géneros (teatro/performance), diluyendo las barreras convencionales de las artes, con un aporte personal que induce a la abolición de la distancia estética con el público, con un impacto eminentemente político y social. Todo lo cual nos permite considerar que en cuanto arma retórica, el “Performance can be a valuable conceptual tool with which to trace the ways aesthetic interventions into the political sphere share and/or contest

the underlying assumptions and strategies of more explicitly political practices that rely on public spectacle.” (Taylor, 2004:22).

I.3. Propuesta metodológica

Teniendo en cuenta el elenco de definiciones y propuestas presentadas, se pueden extraer algunas consideraciones de utilidad para nuestro trabajo.

En primer lugar, sobre el ámbito específico de la literatura comparada, inferimos que se trata de una disciplina que relaciona fenómenos literarios plurinacionales: en el caso que nos ocupa, las producciones literarias de Augusto Boal y Enrique Buenaventura, entre dos naciones de lengua románica (el portugués y el español). Asimismo, importa subrayar que el multilingüismo defendido por la literatura comparada enmarca la vida y obra de los autores, patente tanto en sus experiencias internacionales como en el conocimiento de ambos de varias lenguas y literaturas.

En segundo lugar, considerando que la literatura comparada parece escindirse en dos campos complementarios (relaciones estrictamente literarias y la relación de la literatura con otras esferas de la actividad humana), acotamos este campo de análisis al estudio diferencial de dos realidades literarias. Ante la extensa obra de los autores, llena de constantes e inagotables matizaciones, aislamos, para nuestro cometido, sus producciones ensayísticas sobre la teoría y práctica teatral y, asimismo, un conjunto seleccionado de sus obras dramáticas que sostienen y dan coherencia al estudio propuesto. Las demás facetas literarias, aunque conocidas, no interesan en primera instancia para el análisis de este trabajo, aunque a ellas nos referiremos para contextualizar el valor de sus obras y trayectorias profesionales.

En ese sentido, el *corpus* que se presta para el análisis comparado se centra, en el caso de Buenaventura, en el conjunto de ensayos referentes a la dramaturgia del actor, al movimiento del Nuevo Teatro y al esquema del método de trabajo colectivo. Asimismo, recurriremos a su obra dramática,

en particular, a *Soldados* y sus distintas versiones publicadas en la colección *Teatro* (1977b:161-194). En cuanto a Boal, nos basamos en las obras ensayísticas: *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977a), *Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário* (1997b), *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia* (1990) y su autobiografía *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas* (2000). En lo que se refiere a su producción dramática, seleccionamos para nuestro estudio *Arena conta Tiradentes* (1967), coproducida con el director Gianfrancesco Guarnieri, y algunos ejemplos de producciones performáticas del Teatro Invisible y del Teatro Fórum. No obstante, reconocemos las dificultades inherentes al acercamiento crítico de este tipo de representaciones desde el punto de vista del repertorio, dada su naturaleza única, irrepetible y no registrable. Nuestro análisis se limitará, por tanto, al archivo disponible en la obra ensayística de Boal, desde el cual esperamos ofrecer una comprensión, aunque parcial, de dichas teatralidades en cuanto actos de transmisión de memoria y conocimiento.

Asimismo, bajo la perspectiva multidisciplinar tanto de la literatura comparada como de los estudios culturales, consideraremos los elementos externos a la escritura de los autores, referentes a su contexto cultural, histórico y filosófico, que influyen de forma interrelacionada en su creación literaria. Nos parece acertado y necesario el replanteamiento de la interdisciplinariedad propuesto por los estudios culturales, ya que resulta infructuoso llevar a cabo un estudio de cualquier práctica literaria o cultural sin reevaluar la cuestión social, política y económica.

Dada la condición postcolonial de Brasil y Colombia, consideraremos la utilidad del aporte postcolonial como lente epistemológico que permite un acercamiento a los textos, sin pretender imponer este enfoque como eje central del análisis. La manera en la que los autores consideran alternativas teatrales y culturales frente a la visión imperialista de sus regímenes y a la manipulación del discurso oficialista representa un elemento clave en nuestro estudio. Asimismo, valoraremos el enfoque de los estudios subalternos en la medida en que nos parece significativa la experiencia y vocación de intervención de Boal y

Buenaventura en la gestación de espacios artístico-culturales que son vínculo de identificación y vehículo de concienciación de los sujetos subalternos. Además, resulta representativa su responsabilidad como agentes culturales que demuestran cómo enlazar prácticas creativas con desarrollo social y democrático.

Desde el punto de vista metodológico, aplicaremos los presupuestos conceptuales enunciados por Guillén para analizar las relaciones de interferencia y de contacto por influencia entre Boal y Buenaventura y determinar específicamente el grado de intertextualidad, por alusión y/o inclusión, presente en el estudio comparado de sus propuestas dramatúrgicas. En ese sentido, nos servimos del concepto de convención o tradición literaria formulado por Guillén para encuadrar el estudio de las influencias en el marco del movimiento literario del Nuevo Teatro, puesto que en este contexto más general se pueden englobar las producciones de los autores y articular los vínculos existentes entre sus obras.

Para estructurar nuestro análisis comparado, organizaremos las redes de influencias en torno a los siguientes denominadores: la inclusión de los dramaturgos en el movimiento literario y cultural del Nuevo Teatro, con sus respectivos puntos de (des)encuentro, y el replanteamiento estético-formal concebido por ambos en torno a la creación colectiva y sus núcleos: dramaturgia del actor, el laboratorio de la improvisación, la interpretación colectiva y la dramaturgia del espectador. En este ámbito de análisis, atendiendo a que las propuestas de los autores cuestionan, en diferentes instancias, los límites entre géneros (teatro/performance), consideraremos las aportaciones críticas de Taylor sobre estudios performáticos y su relación con los escenarios latinoamericanos.

Por último, planteamos un estudio sincrónico, ya que nuestro enfoque se sitúa en un momento histórico específico: las propuestas dramatúrgicas de los autores correspondientes a la segunda mitad del siglo XX, con particular incidencia en las décadas de los sesenta y setenta, cuando la creación colectiva alcanza su máxima expresión.

CAPÍTULO II

B+B EN EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

II.1. “Hamlet y el hijo del panadero”

II.1.1. “Boal conta Boal”: periplos artísticos y gestos vitales

Autor de una obra performativa sin precedentes, Augusto Pinto Boal (1931-2009) se individualizó, en el contexto dramático brasileño de la segunda mitad del siglo XX, como el director de escena, dramaturgo, teórico y pedagogo que mejor supo aunar genio artístico y compromiso socio-político al enfocar el teatro como vía de cambio y liberación social. Pautado por una naturaleza camaleónica, el teatro boaliano se caracterizó por su pragmatismo innovador y su capacidad de adaptación, ingeniosa y estratégicamente, a las circunstancias políticas dominantes.

En su autobiografía, *Hamlet e o filho do padeiro* (2000:81-83), el hijo del panadero portugués José Augusto Boal y de la portuguesa Albertina Pinto recuerda su acercamiento a las tablas desde muy temprana edad:

Meus irmãos e eu tivemos a idéia de fazer um teatrinho. Líamos o fascículo da semana e o dramatizávamos.

Curioso: eu nunca entrava em cena, queria ser director.

[...] Tenho a certeza que, a partir da minha primeira experiência com meus irmãos, adotei a idéia fixa de fazer teatro. Assim que a minha primeira temporada teatral infantil acabou, começou meu desejo de ser artista. [...] Deixou a vontade enorme de começar à *vera* o que era à *brinca*.

Así es como durante las reuniones familiares de los domingos, Augusto Boal dirigía, con tan solo diez años, breves muestras de teatro con sus primos y hermanos en el barrio de Penha, en Río de Janeiro. Basados en su mayoría en las novelas románticas compradas por fascículos, en los seriales radiofónicos de entonces, así como en las peripecias de los personajes del barrio donde vivía, estos pequeños montajes configuraban la naturaleza participativa y cooperativa

de lo que años más tarde constituiría el sistema *Coringa*²⁵. Según el autor, se trata de un modelo dramático en el cual un mismo personaje era representado por varios actores, anulándose la exclusividad y la propiedad privada de los personajes. “Como havia muitos personagens, tinham que representar vários papéis. Talvez tenha sido aí que comecei a imaginar o *Sistema coringa*: acontecia que o mesmo personagem fosse representado por vários irmãos e cada irmão representasse vários personagens.” (Boal, 2000:81).

No obstante, su devoción por los clásicos shakesperianos, en particular por *Hamlet*, citados recurrentemente en sus memorias, y su inmersión profesional en la dramaturgia ocurren muy posteriormente, con ocasión de su viaje a Estados Unidos. Después de finalizar sus estudios en Química (1950) en la antigua Universidad de Brasil (actual Universidad Federal de Río de Janeiro), en 1953 se traslada a New York para cursar un posgrado en Ingeniería Química, en donde terminará obteniendo la graduación en dirección y dramaturgia en la *School of Dramatic Arts*. Junto con Tennessee Williams y Arthur Miller, recibirá clases de John Gassner y se estrenará oficialmente como director al participar en montajes para el *Actors Studio*.

Su experiencia norteamericana le facilitó, al regresar a Brasil en 1956, su incorporación al Teatro Arena de São Paulo como director escénico, un trabajo compartido con José Renato, el mentor artístico de la compañía. Esta labor le permitió introducir en el *modus operandi* del teatro nacional un conjunto de técnicas de dirección adquiridas en New York, en particular, cabe mencionar la aplicación del método naturalista del director escénico Konstantín Stanislavsky, hasta entonces desconocido en Brasil. Su propuesta de investigación dramática insistía en una intensa formación y exploración interpretativa de los actores²⁶ que fue, a su vez, utilizada por Boal en la creación de un taller basado en un método mayéutico de reflexión y a partir del cual sus miembros

²⁵ Traducido al español como *comodín* y como *joker* al inglés. Hace referencia a una carta que, por su versatilidad, puede ocupar varias posiciones en un juego.

²⁶ Según el “método de las acciones físicas” de Stanislavsky (2002), se pretendía que los actores pudieran experimentar, durante la ejecución del papel, emociones semejantes a las que experimenta el personaje interpretado.

podían plantearse todo tipo de cuestiones y ensayar soluciones en respuesta a las dificultades que la actividad dramática les presentaba.

En su primera etapa en el Teatro Arena, Boal recurre a la representación de textos realistas de autores extranjeros²⁷ y recibe por su montaje de *Of Mice and Men* el premio “Revelação de Direcção” (1956) de la Associação de Arte Crítica de São Paulo.

No obstante, su éxito fue tan limitado que, para evitar la quiebra de la compañía, Boal decide cerrar puertas a la dramaturgia extranjera y revitalizar la escena teatral con la creación, en 1958, del Seminario de Dramaturgia de São Paulo. El Seminario constituyó una plataforma de inversión en la producción de obras nacionales²⁸, la mayoría de notable éxito, y propició el surgimiento de una generación de importantes dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam Black-tie*, 1958) y Oduvaldo Vianna Filho (*Chapetuba Futebol Clube*, 1959).

El desarrollo de la revolución de la escena nacional coincidió paralelamente con la creación de Brasilia y la manifestación de otros movimientos culturales como la *Bossa Nova* y el *Cinema Novo*. En su artículo “Augusto Boal: pasado y presente del teatro brasileño”, el crítico de la obra boaliana Joan Abellán (2003:92) subraya el extraordinario florecimiento cultural vivido por entonces: “Brasil generó un Olimpo artístico y deportivo que actuó como verdadero motor de cohesión social y autoestima nacional. Con Augusto Boal, el teatro también entró a formar parte de todo aquel movimiento de encuentro de un país con la modernidad a través de su propia cultura”.

A este movimiento nacional se refiere Sonia Goldfeder en su estudio *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*, en el que destaca la repercusión del proyecto estético e ideológico del Teatro Arena en la inauguración de una tradición de teatro político vinculado a un nacionalismo crítico.

²⁷ Destacan en este periodo *Juno and the Peacock*, de Sean O’Casey, y *Of Mice and Men* (traducida en Brasil como *Ratos e Homens*), de John Steinbeck.

²⁸ Entre las obras de cantera nacional, Boal dirige *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima (1959), *Fogo Frio*, de Benedito Ruy Barbosa (1960), *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio, (1961), *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis (1961).

No obstante, la valoración del nacionalismo artístico implicó el inicio de un ciclo dramático caracterizado por un tratamiento de temas marcadamente brasileños, lo cual acentuó las singularidades de la vida cotidiana, reiterando de forma exhaustivamente realista la realidad del país. Al tomar conciencia del riesgo de inutilidad de la obra de arte, Boal puso de relieve de forma muy crítica el excesivo interés por la descripción minuciosa de la sociedad brasileña, en sus aspectos visibles y accidentales. “Arte é uma forma de conhecimento, portanto o artista se obriga a interpretar a realidade, tornando-a inteligível. [...] E quanto mais ‘iguais’ forem realidade e a obra, tão mais desnecessária será esta. O critério da semelhança é a medida da ineficácia.” (Boal, 1977a:191).

En este contexto, a partir de 1963, el grupo dirigido por Boal cancela la puesta en escena de textos producidos en el Seminario y modifica su línea de acción al iniciar un proyecto de nacionalización de obras consideradas clásicas en la cultura occidental, adaptadas a la realidad socio-económica brasileña²⁹. Se trata, de acuerdo con el autor (1977a:180), de la búsqueda de un teatro de corte menos naturalista y “[...] mais ‘universal’ que, sem deixar de ser brasileiro, não se reduzisse às aparências”.

Queríamos buscar a nossa identidade, descobrir nossas feições, não mais diante do espelho naturalista, que revelava a face rude, mas em retratos de outros tempos, lugares, que nos permitissem ver nosso rosto verdadeiro, refletido em rostos de outras épocas. [...] Mantínhamos as diferenças buscando as semelhanças. Arte antropofágica faz o *antropófago* se assemelhar ao *estrangeiro*. Nós, nele, queríamos nos reconhecer, ver como éramos- e continuamos sendo. Parecidos diferentes. (Boal, 2000:199-200)

En efecto, según el dramaturgo (1977a:191), este proceso de elaboración de nuevas versiones se desarrolló basándose en la idea de “[...] que um clássico só é universal na medida em que for brasileiro”, lo cual motivó la creación de

²⁹ A este bloque de rejuvenecimiento de obras clásicas pertenece la nacionalización de *La mandragora*, de Niccolò Machiavelli (1962), *O Noviço*, de Martins Pena (1963), *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams (1963), *Tartuffe*, de Molière (1964), *El mejor alcalde, el Rey*, de Lope de Vega (1964) y *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol (1966). De menor repercusión son los estrenos en 1968 de *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht y *La Moschetta* de Angelo Beolco.

un elenco de personajes constituido por símbolos y cuya significación se hacía inteligible por su acercamiento a las circunstancias políticas y sociales de la sociedad brasileña. Sin embargo, el autor matiza (2000:199-200): “Mantivemos distância dos movimentos antropofágicos do tipo tropicalismo- nunca desejamos nos transformar no *Outro*, menos ainda, no *Invasor*, mesmo deglutido”.

En consecuencia, Boal comenta (1977a:191) que al proceso de exhaustivo análisis de “singularidades”, le sucedió una fase de sumario de “universalidades”, en la que “[...] passamos a tratar apenas com idéias, vagamente corporificadas em fábulas. [...] Eram ‘universais’ flutuando sobre o Brasil”. Según Boal, la síntesis de los dos movimientos se establece posteriormente en la etapa de los espectáculos musicales.

El alejamiento de las técnicas naturalistas que imperaban en las artes escénicas brasileñas, consideradas por Boal como un obstáculo estético al desarrollo de la dramaturgia, se consolida con el estreno de *José, do Parto à Sepultura* (1961) y muy particularmente con *Revolução na América do Sul* (1960), obra de ruptura en la que Boal incorpora elementos del teatro épico brechtiano, del teatro de revista y del circo. En su renovado repertorio, el Arena reanuda el interés por las cuestiones específicas de la escena, privilegiando el espectáculo como valor estético en lo que a carpintería dramática se refiere.

En el caso de *José, do Parto à Sepultura*, al incluir como protagonista a un hombre del pueblo, José da Silva, víctima de todo tipo de opresiones ejercidas por la oligarquía dominante, Boal se compromete con un teatro de denuncia social susceptible de provocar progresivamente recelos en el seno del régimen. En efecto, las obras pertenecientes a esta fase de producción nacionalista determinaron el compromiso del Teatro Arena con una opción ideológica de izquierda, involucrada en las reivindicaciones nacionalistas emergentes en la segunda mitad del siglo XX en Brasil. Sus producciones enlazan de modo ejemplar el elemento *agitprop*, esencialmente propagandístico y social, y un teatro de corte nacional, inspirado en la literatura popular y en las tradiciones orales brasileñas.

Tras el golpe militar de 1964, la dictadura cultural instaurada en los medios intelectuales y en los círculos artísticos repercutió drásticamente en la producción y actividad de la compañía teatral y de los centros populares de cultura en todo el territorio nacional. Pese al estancamiento de la labor desarrollada en São Paulo, Boal siguió intensificando su activismo en la resistencia cultural con la dirección del espectáculo *Opinião*, ahora en Río de Janeiro. Basada en un *collage* de diferentes fuentes (citas de libros, noticias de periódicos, canciones, entre otros), esta obra de propaganda y agitación pretendió actuar como fuerza de resistencia al régimen y logró contagiar a otros sectores artísticos³⁰, aglutinando creadores asociados a movimientos del arte popular.

Asimismo, este intercambio artístico conllevó el interés de Boal por los espectáculos musicales y le permitió ampliar el proyecto experimental iniciado en *Opinião*. En ese sentido, decide integrar en sus producciones un colectivo de cantantes y músicos de la cantera nacional, entre los que destacan Maria Bethânia, Caetano Veloso y Gilberto Gil. Su colaboración fue determinante en la definición de un nuevo lenguaje teatral, en donde la música se convertía en elemento esencial del espectáculo al enlazar las diferentes escenas y enriquecer el argumento con tonos líricos o exhortatorios. Su primer experimento fue la puesta en escena, en colaboración con Gianfrancesco Guarnieri y Edu Lobo, de *Arena conta Zumbi* (1965), obra que reconstruye el episodio histórico del Quilombo de Palmares, utilizando un héroe sacrificado en la lucha por la libertad como metáfora contra la opresión de la dictadura que recién comenzaba.

De este modo, *Arena conta Zumbi* reforzó de forma contundente el liderazgo de Boal como dramaturgo y cumplió con la misión estética de sintetizar los dos periodos de desarrollo artístico del Teatro Arena. Al yuxtaponer el elemento “universal” de la fase de nacionalización de los clásicos y el elemento “singular” del periodo realista, Boal logra la síntesis artística al

³⁰ Entre las diversas iniciativas logradas, cabe mencionar la exposición de artes plásticas *Opinião 65* expuesta en el Museo de Arte Moderna de Río y la creación del *Grupo Opinião* (1964-1982), dedicado al teatro de protesta social.

introducir el concepto estético “*particular típico*” (1977a:191), basado en las tesis lukacsianas del realismo socialista. *Arena conta Zumbi* forma parte de los musicales políticos de los setenta a los que Boal otorgó un carácter reivindicativo con marcas de humor, vitalidad y musicalidad característicamente brasileñas. Al acercar el teatro a la sensibilidad de la gente, demostraba de esta manera que lo universal no es más que lo enraizado, lo auténtico.

De esta suerte, *Arena conta Zumbi* confirmó el liderazgo del Arena no solo en la investigación teatral sino también en la resistencia a la dictadura vigente. En efecto, en la obra no se pretende reconstruir el episodio histórico del mito Zumbi de una forma ortodoxa y cronológica, sino de crear conexiones constantes con hechos relativos al movimiento político de 1964, utilizando referencias periodísticas desde una perspectiva crítica.

Su éxito inmediato determinó nuevas versiones de *Arena conta...*³¹ basadas en la misma fórmula y de las que resultó la teorización del método. *Arena conta Tiradentes* (1967) se consolidó como el espectáculo que mejor logró aplicar el sistema *Coringa*, recuperando a la vez la figura histórica de un héroe de la resistencia nacional perteneciente al movimiento histórico conocido por *Inconfidência Mineira* o Conspiración Minera. Importa subrayar que al igual que en *Arena conta Zumbi*, Boal no insiste en el objetivo de recreación cronológica del episodio revolucionario sino que pretende provocar alusiones críticas a la circunstancia política de represión instaurada en la nación.

Además, es una obra fundamentalmente ecléctica, en la que Boal logra conciliar, desde el punto de vista estético, diferentes géneros y estilos, poniendo de relieve la influencia que tanto el melodrama como la ópera y las artes circenses tuvieron en su dramaturgia.

No obstante, el cambio de configuración artística del autor no impide el impacto de la censura en las producciones de la compañía con la restricción de

³¹ Escribe y dirige en el mismo año *Arena conta Bahia*, bajo la dirección musical de Gilberto Gil y Caetano Veloso y la colaboración de Maria Bethânia y Tom Zé en el reparto. Posteriormente, en su gira por el extranjero, escribe y dirige *Arena conta Bolívar*, censurada en Brasil. En la misma línea, cabe mencionar la obra *Tempo de Guerra* (1965), escrita junto con Guarnieri, basada en poemas de Brecht y que cuenta con la colaboración de Maria da Graça (Gal Costa), Tom Zé y Maria Bethânia.

la libertad de expresión dictada por la legislación militar (AI nº5 de 1968). Entre 1969 y 1970, las circunstancias políticas conducen al grupo de Boal a una gira por el extranjero, en la cual el autor viajará por Estados Unidos, Argentina, Venezuela, México y Perú, dirigiendo obras censuradas en Brasil, así como participará en Colombia en el Festival de Manizales (1970, 1971). En lugar de reducir su intervención como agitador político, su experiencia en la gira incrementa, a su regreso, su natural activismo cultural en los seminarios de dramaturgia del Arena. Desarrolla por entonces técnicas y manifestaciones de agitación social, como el “Teatro Jornal” (Teatro Periódico)³², que incorporaban la estructura del *Living Newspaper* norteamericano de los años treinta y propiciaron la creación del *Teatro Núcleo Independente* en São Paulo, en los años setenta.

Su controvertida actividad teatral le condujo a vivir la trágica experiencia del secuestro una noche de 1971, después de la exhibición de *El resistible ascenso de Arturo Ui*, de Brecht. Después de ser encarcelado y torturado, se exilió durante cinco años a Argentina, tierra de su esposa, la actriz, pedagoga y psicoanalista Cecilia Thumin Boal. Publicaría en su exilio su obra de denuncia del uso de la tortura en prisión (*Torquemada*, 1971)³³ y desarrollaría los presupuestos teóricos del Teatro del Oprimido (TO) expuestos en su paradigmática obra *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1975), traducida a más de 25 lenguas.

Su periplo por América del sur le conduce a Perú y a Ecuador, donde trabaja en comunidades pobres, con conflictos civiles y falta de asistencia gubernamental. En este contexto, Boal desarrolla su proyecto de acercamiento del teatro a las circunstancias conflictivas reales, partiendo del principio de que los oprimidos son los únicos capaces de liberarse de su opresión y que el lenguaje teatral puede constituir una estrategia intermediaria en su proceso de liberación. En Perú participa en un programa de alfabetización que le permite

³² Es un sistema de 12 técnicas concebido para crear una escena teatral partiendo de un fragmento de texto (noticias de un periódico, la Constitución de un país, la Declaración de los Derechos Humanos, etc.), en donde importa sobre todo demostrar los medios de producción y, en menor medida, el producto artístico acabado.

³³ En *Torquemada* utiliza la figura histórica de la Inquisición española, Tomás de Torquemada, como ejemplo del uso sistemático de la tortura en Brasil y de la que igualmente fue víctima.

poner en marcha su método de “Teatro Fórum” (Teatro Fórum o Foro)³⁴ y en Ecuador desarrolla con las poblaciones indígenas el “Teatro Imagem” (Teatro Imagen)³⁵ en un periodo que representaría en su texto *Murro em Ponta de Faca* (1978).

A este recorrido hispanoamericano le sucede el exilio a Europa al trasladarse primero a Lisboa, en donde trabajó con el grupo *A Barraca*³⁶, y después a París, en donde es nombrado profesor en la Universidad de la Sorbona en 1978. La enseñanza de su enfoque teatral movilizó la creación (1979) de un centro de investigación y difusión del TO, el *Ceditade* (*Centre d'Étude et de Diffusion des Techniques Actives d'Expression*) llamado posteriormente CTO (*Centre du Théâtre de l'Opprimé*). Se desarrollaron numerosos *Centros del Teatro del Oprimido* por diversos países y se organizó el primer *Festival Internacional de Teatro del Oprimido* en París (1981).

En esta etapa, experimenta un cambio en su trayectoria profesional al encontrarse con un tipo de opresión diferente a las opresiones política, económica y social experimentadas en América del Sur y que abarca otros aspectos de la conciencia humana asociados con la psicoterapia. En colaboración con su esposa, Boal descubre en Europa otros ejemplos de tiranías interiorizadas que ejercen una influencia igualmente traumática en la psique del individuo, entre las que destacan la soledad, la incapacidad de comunicarse y el vacío existencial.

Pouco a pouco fui mudando de idéia, fui percebendo que em países como Suécia ou Finlândia, por exemplo, onde as necessidades básicas do cidadão estão mais ou menos bem satisfeitas no que toca à moradia, saúde, alimentação, à segurança social, nesses países o percentual de suicídios é muito mais elevado do que em países como os nossos do terceiro mundo. Por aqui, morre-se de fome; por lá, de overdose, pílulas, lâminas e

³⁴ Método según el cual el espectador substituye al actor en escena para presentar su propuesta de solución a un problema planteado, basado en una situación real a la que se enfrenta una determinada comunidad.

³⁵ Se trata de un método de lenguaje no verbal creado para trabajar con poblaciones indígenas de diferentes etnias y diversas lenguas maternas con el objetivo de facilitar su comunicación en programas de alfabetización. Esta técnica teatral pretende transformar en imágenes concretas ciertos problemas, sentimientos o realidades vividas y facilitar su comprensión mediante una lectura del lenguaje corporal.

³⁶ Dirige el montaje de *A Barraca Conta Tiradentes* (1977) y escribe *A Tempestade: As Mulheres de Atenas*, una adaptación de *Lisístrata*, de Aristófanes, con músicas de Chico Buarque.

gás. [...] E imaginando o sofrimento de alguém que prefere morrer a continuar com o medo do vazio ou angústias de solidão, fui-me obrigando a trabalhar com essas novas opressões e aceitá-las como tais. [...] Durante todos estes últimos anos tenho continuado trabalhando nesta vertente do Teatro do Oprimido, nesta superposição de terrenos: teatro e terapia. (Boal, 1990:23-24)

En este contexto, desarrolla durante dos años un taller en donde analiza el modo por el cual se enraízan en el individuo ideas represivas que bloquean su vitalidad y procura hipótesis de liberación para las represiones interiorizadas. De esta propuesta osada nace un tipo de teatro interiorizado y subjetivo, incluido dentro del marco general del TO e integrado en la obra *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, publicada en 1990. En su nuevo proyecto expone un conjunto de técnicas terapéuticas, además de las técnicas iniciales del arsenal del TO, capaces de exteriorizar sentimientos, como el mencionado “Teatro Imagem” y “o polícia na cabeça” (“el poli en la cabeza”)³⁷. “O título *O Arco-Íris do Desejo* é também o nome de uma das técnicas aqui apresentadas. Na verdade, todas as técnicas têm alguma coisa a ver com ‘O Arco-Íris do Desejo’: todas tentam ajudar a analisar-lhe as cores para recombina-las noutras proporções, noutras formas, noutros quadros que se desejam.” (Boal, 1990:29).

De su exilio en París resultó la famosa carta que le escribe el compositor y amigo brasileño Chico Buarque por lograr escapar a la censura, contándole de forma ingeniosa que “Aquí a coisa tá preta”³⁸, es decir, el ambiente de represión dictatorial vivido en el país y que resultaría más tarde en un *Chorinho* de homenaje a Boal llamado “Meu Caro Amigo” (“Mi querido amigo”).

En quince años de exilio visita Brasil en 1979, después de una amnistía que permitió su regreso, para impartir un curso en Río de Janeiro y regresa, al año siguiente, con su grupo francés para presentar oficialmente el TO ya

³⁷ Estrategia que pretende descubrir el modo por el cual penetran en la mente del individuo ideas represoras. Para reconocer el “poli” que el individuo lleva dentro, el espectador debe representar imágenes de la opresión que sufre, objetivarlas y transmutarlas mediante el juego teatral. De ese modo se modera su estructura opresiva y se operan cambios en la realidad social del individuo.

³⁸ Disponible en <http://www.lidous.net/2008/09/24/my-dear-friends/> y en video en <http://www.youtube.com/watch?v=WPEPj3wpSb0>

consagrado en muchos países de Europa y reconocido en otros continentes. A lo largo de su exilio y posteriormente al mismo, Boal viaja insistentemente a Estados Unidos, China y Alemania, dirigiendo producciones internacionales, impartiendo clases y seminarios y desarrollando actividades relacionadas con sus propuestas dramatúrgicas.

El regreso del autor a Río de Janeiro, en 1984, coincide con el fin de la dictadura militar en Brasil. En esta fase sigue colaborando en la dirección de obras de diferente naturaleza³⁹ y publica un conjunto de libros de conceptualización del fenómeno teatral⁴⁰, además de sus textos autobiográficos *Milagre no Brasil* (1976) y *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas* (2000).

De esta nueva etapa destaca la creación de la sede internacional del TO⁴¹ (CTO Río) que establecía como objetivo el estudio, discusión y expresión de conflictos relacionados con la ciudadanía, la cultura y las más variadas formas de opresión a través del recurso al teatro como lenguaje.

La meritoria labor de los CTOs posibilitó el desarrollo de diversas actividades culturales, incluidas las relacionadas con el ámbito teatral (seminarios de dramaturgia, ensayos, cursos, laboratorios, palestras, debates, exposiciones) y el asesoramiento en todo tipo de proyectos comunitarios, públicos e internos, que utilizaron el centro como instrumento pedagógico. Su cometido político-cultural contribuyó a la aprobación de una ley de protección a las víctimas y testigos de crímenes en Brasil y facilitó el acercamiento de los centros a organizaciones de defensa de los derechos humanos.

El estrechamiento progresivo de las relaciones entre teatro y ciudadanía culmina con la elección de Boal, en 1992, al cargo político de *vereador* (concejal) de la ciudad de Río hasta 1996, por el Partido de los Trabajadores. De este modo corona su compromiso con la participación sociopolítica, aceptando la misión

³⁹ Dirige el musical *O Corsário do Rei* (1985), texto de su autoría, con música de Edu Lobo y canciones de Chico Buarque; *Fedra*, de Jean Racine en 1986; *Malasangre*, de Griselda Gambaro, en 1987; *Encontro Marcado*, de Fernando Sabino, en 1989, y *Carmen*, de Bizet, *sambópera* de Boal, Marcos Leite y Celso Branco, en 1999.

⁴⁰ *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977a), *Técnicas latino americanas de teatro popular* (1977b), *Stop: c'est magique* (1980), *Teatro de Augusto Boal*, (1986a), *200 Exercícios para ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (1991), *Teatro Legislativo* (1996a) y *Jogos para atores e não atores* (1998).

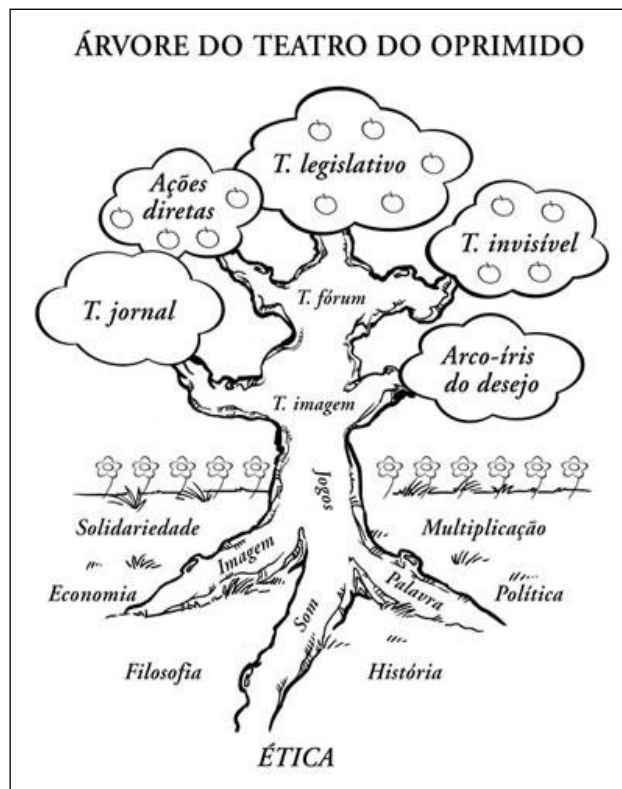
⁴¹ Página web del Centro Internacional del Teatro del Oprimido: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=1>

de legislar una ciudad desestructurada por la larga dictadura militar, en donde la corrupción, la injusticia social, la arbitrariedad en la distribución de la riqueza y la dependencia económica internacional constituían herencias políticas a erradicar.

En este sentido, propone una “democracia transitiva” (1996a) basada en el diálogo y en la intervención estratégica a partir del trabajo interactivo con pequeños núcleos orgánicos sociales con una actividad o necesidad en común. Inicia el movimiento del “Teatro Legislativo”, un modelo similar al practicado por el “Teatro Fórum”, puesto que trabaja con cada grupo comunitario (colectivo de estudiantes negros, profesores de una escuela, pacientes de un centro psiquiátrico, homosexuales, etc.) a partir de reuniones de duración variable, basadas en actividades de diálogo intergrupar, de concienciación sobre la realidad opresora y coordinadas por un animador al estilo del sistema *Coringa*. Boal (1996a:20) parte de la idea de que “[...] não podemos aceitar que o eleitor seja somente espectador das actividades dos parlamentários, inclusive quando estas acções são bem feitas [...] queremos que partilhem a responsabilidade pelo que os seus parlamentários fazem”.

El Teatro Legislativo utiliza la práctica teatral en la actividad política, estimulando el debate entre democracia participativa y democracia representativa. Al discutir en las calles sus propuestas legislativas con los ciudadanos, pretende que se conviertan en los legisladores que colaboran en la creación de nuevas leyes, contribuyendo a mejorar su calidad de vida. Mediante esta técnica se aprobaron varias de las propuestas legislativas de Boal durante y después de su mandato y su práctica se extendió a diversos escenarios políticos internacionales. “Essa talvez tenha sido a principal conquista do Teatro do Oprimido. Transformar o desejo em lei. A Lei é sempre o Desejo de alguém.” (Boal, 2000:319).

Con el Teatro Legislativo, Boal completa la conceptualización teórica de su “Árbol del Teatro del Oprimido” en sus principios y fundamentos estéticos.



Al elegir el árbol⁴² como símbolo representativo de su método, Boal ilustra la estructura pedagógica del TO, articulada por un conjunto de ramas o técnicas que son fruto de ejercicios y juegos fundamentales para su desarrollo y florecimiento. Enraizado en la Ética y la Solidaridad, el Árbol de Boal se alimenta, de forma interdisciplinar, del acceso a diferentes conocimientos y saberes y procura, utilizando la estrategia de la multiplicación y de las acciones sociales, superar las realidades opresoras. El TO se desarrolla, según el autor (1990:28), a través de cuatro aspectos fundamentales: artístico, educativo, político-social y terapéutico.

Los proyectos de desarrollo en los que utilizó el TO se extendieron al ámbito de las instituciones penitenciarias en Río y en São Paulo, en donde defendió el uso del TO en la creación de diferentes tipos de libertad de modo que el individuo pudiera construir con su esfuerzo personal una vida más sana y creativa. Llevó a cabo un proyecto nacional en colaboración con el MST (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra) en 15 estados de Brasil y

⁴² Imagen cedida por cortesía del CTO de Río de Janeiro.

colaboró en diversas iniciativas como la de la compañía de teatro de los sintecho *Cardboard Citizens* (Compañía de Ciudadanos de Cartón) de Londres.

En su larga trayectoria, pautada por una extensa bibliografía, las propuestas del dramaturgo inspiraron la manifestación de diferentes medios de performance activista, como el *happening* y la utilización de instrumentos tan poderosos como Internet, sugiriendo una disolución de fronteras entre arte y media. En esta línea, el trabajo del dramaturgo influyó en proyectos tan notables como las propuestas de “Learning to love you more” y el *site* “Why They Hate Us” de Steve Lambert.

Como consecuencia de sus iniciativas y de su firme creencia en la capacidad de transmutación del ser humano por medio de la creatividad artística, Boal obtuvo un reconocimiento significativo en el exterior. Sus libros se tradujeron a más de veinte idiomas y recibió una infinidad de premios, condecoraciones, homenajes, distinciones, títulos honoríficos e infinitud de aplausos. Entre ellos, importa destacar el “Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres” (1981), otorgado por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia y la Medalla Pablo Picasso (1994) atribuida por la UNESCO a artistas que prestaron contribuciones excepcionales al arte. La *Association of Theatre in Higher Education* le concedió el premio “Career Achievement Award” (1997), nunca antes atribuido a un artista no estadounidense. Recibe “The Cross Border Award for Peace and Democracy” (2008) por el *Dundalk Institute of Technology* y es nombrado “Doctor Honoris Causa” (2000) por la Universidad de Nebraska. La Organización de Naciones Unidas lo nombra “Embajador Mundial del Teatro” (2009) y un año antes es candidato al Premio Nobel de la Paz.

Muere el 2 de mayo de 2009, en Río, a sus 78 años, víctima de una insuficiencia respiratoria, después de una lucha insistente contra la leucemia. En el último periodo de su actividad finalizó *A Estética do Oprimido*, obra en la cual deja expresados los puntos de vista fundamentales de su metodología. En las primeras páginas del considerado testamento artístico del teatrólogo, Boal (2009:3) sintetiza su concepción del arte: “Sinto sincero respeito por todos

aqueles artistas que dedican suas vidas à sua arte – é seu direito ou condição. Mas prefiro aqueles que dedican sua arte à vida”.

El crítico brasileño Yan Michalski (1989:s/p⁴³) pone de relieve en su estudio la extraordinaria repercusión de la trayectoria de Boal en un contexto global, subrayando su ineludible influencia en el contexto internacional de entonces:

Até ao golpe de 1964, a atuação de Augusto Boal à frente do Teatro de Arena foi decisiva para forjar o perfil dos mais importantes passos que o teatro brasileiro deu na virada entre as décadas de 1950 e 1960. Uma privilegiada combinação entre profundos conhecimentos especializados e uma visão progressista da função social do teatro conferiu-lhe, nessa fase, uma destacada posição de liderança. Entre o golpe e a sua saída para o exílio, essa liderança transferiu-se para o campo da resistência contra o arbítrio e foi exercida com coragem e determinação. No exílio, reciclando a sua ação para um terreno intermediário entre teatro e pedagogia, ele lançou teses e métodos que encontraram significativa receptividade pelo mundo afora, e fizeram dele o homem de teatro brasileiro mais conhecido e respeitado fora do seu país.

No obstante su reconocimiento internacional, su obra llega tardíamente⁴⁴ a España y no será editada hasta 2001. En el único estudio español publicado, *Boal cuenta Boal*, el crítico Joan Abellán (2003:92) ofrece una completa visión del trabajo del autor que, en su opinión, entra en la historia universal de los grandes innovadores teatrales del siglo XX.

Su labor durante los años sesenta al frente del Teatro de Arena, de São Paulo, la originalidad de sus espectáculos musicales altamente agitadores y su posterior entrega al desarrollo del juego teatral como elemento generador de opinión y de activismo social, son los tres pilares de una obra de raíz cien por cien brasileña. Una obra que ha llegado a ocupar un capítulo aparte en la historia del teatro del siglo XX.

⁴³ Disponible en la web http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm

⁴⁴ En 1982, Boal imparte un seminario en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander. En Madrid, participa en uno de los tramos formativos en el área del teatro de la Escuela Integral de Arte y, en 1992, presenta una ponencia en el Congreso Internacional de Teatro y América. En 1998, participa en un curso en el Institut de Teatre de Barcelona.

II.1.2. Teatro del Oprimido: maestros e (inter)textualidades

II.1.2.1. La *Pedagogía del Oprimido* o el hipotexto del TO

Es obligado reconocer que los fundamentos de su teoría teatral se basan particularmente en el método desarrollado por el pedagogo brasileño e íntimo amigo Paulo Freire, en sus obras *Pedagogia do Oprimido* y *Educação como prática da liberdade*. Su método pedagógico se inscribe en el movimiento educativo de la pedagogía de la liberación que concibe la educación como un proceso de concienciación de la condición social del individuo, adquirido a través del análisis y de la reflexión.

La propuesta de Freire surge de la insatisfacción del pedagogo por el uso, en Brasil, de materiales y métodos de enseñanza para leer y escribir considerados “verticalistas”, obsoletos y unidireccionales (uno enseña y el otro aprende) y que, según Freire (1987), forman parte de una pedagogía “bancaria” que considera a los alumnos como receptáculos de almacenamiento pasivo de información, anulando la posibilidad de que adquieran conocimientos de forma crítica y autónoma. Estas formas de instrucción tradicionales, además de generar inercia en la actividad ciudadana, promueven el uso de la educación como un instrumento de poder que propicia el estancamiento social.

En este contexto, Freire propone una acción educativa liberadora, partiendo de la tesis de que el proceso educativo debe ser horizontal e implicar el diálogo y la continua reflexión como bases del aprendizaje continuo. Con ese objetivo su metodología de la enseñanza se inicia con un periodo de investigación en el que los alfabetizadores (trabaja con grupos campesinos mayoritariamente) observan su estilo de vida, involucrándose con el medio social, y seleccionan imágenes representativas del entorno. Partiendo de la experiencia vital de cada individuo se procede a una discusión en grupo de las imágenes seleccionadas, con carteles y diapositivas, y se amplía la conversación a temas más generales. En la fase siguiente a la “descodificación” de su

existencia, tiene inicio la práctica de la lectura, cuya base son los términos utilizados en la discusión.

Al servirse de un método que iba desde los efectos de una situación (la pobreza de los campesinos) a las causas de esa situación (las estructuras sociales y políticas), Freire llevaba a la gente hacia una conciencia crítica y afirmaba el valor de la cultura campesina dentro de la que desarrollaba su trabajo, en vez de imponerles una cultura extraña. (Versényi, 1993:231)

De este modo, Freire considera su método liberador en la medida en que la alfabetización promueve una capacidad de reflexión continua sobre la realidad, sobre las circunstancias sociales en las que el sujeto participa y, basándose en esta concientización, se logra una recuperación de la participación activa del ciudadano orientada hacia la intervención y la transformación de la sociedad. “Pobreza política produz pobreza econômica. [...] O analfabeto político não consegue entender as causas da sua pobreza econômica. [...] O ato de ensinar é inserir-se na história: não é só estar na sala de aula, mas num imaginário político mais amplo.” (Freire, 1987:95).

En consecuencia, la pedagogía del oprimido es indisociable de la politización puesto que al otorgar el conocimiento de forma crítica a los núcleos sociales oprimidos, se obtiene una concientización de las estructuras de poder que ejercen influencia en la expresión de la opinión pública y, de esa forma, se aceleran importantes cambios políticos, sociales, culturales y humanos.

A pedagogia do oprimido, como pedagogia humanista e libertadora, terá dois momentos distintos. O primeiro, em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se na práxis, com a sua transformação. O segundo, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia em processo permanente de libertação. (Freire, 1987:20)

En la esfera religiosa, la alfabetización freiriana influyó en el uso de la Biblia como instrumento de concientización en las comunidades de base, de

modo que, a su vez, se generase una dinámica social y política capaz de ejercer presión en la consecución de proyectos sociales a gran escala.

En paralelo, la metodología empleada por Freire tuvo un impacto notable en la práctica teatral latinoamericana en general, en la medida en que convirtió el teatro en plataforma de comunicación con el público latinoamericano. La necesidad de transitividad de la enseñanza y la repercusión de la pedagogía de la intervención freiriana condujeron a los dramaturgos de los setenta, en particular Augusto Boal, al enfoque del teatro como un arma de liberación y de transformación social y política. De acuerdo con el crítico Adam Versényi (1993:234), la metodología de Freire fue relevante en la creación de un lenguaje teatral capaz de disolver opresiones:

Se trata de un método que permita al público hablar *por sí mismo* a través de las formas teatrales, en vez de la utilización del teatro como medio para hablar *a* los espectadores con aire protector, reflejo de siglos de opresión colonial. Dicho de otra manera: el teatro había de convertirse en vehículo de concientización en la misma medida que las comunidades cristianas de base. El teatro pasaría a ser otra fuerza de liberación de determinadas estructuras heredadas, fuesen éstas de carácter social, político o estético, que se habrían impuesto desde el exterior. Quizá el más conocido de estos enfoques del teatro latinoamericano sea el desarrollado en Perú, a comienzos de los años 70, por el brasileño Augusto Boal.

En efecto, Boal cuenta en *O Teatro do Oprimido y otras poéticas políticas* su experiencia en la campaña de alfabetización en Perú, denominada programa Alfin (Operación de Alfabetización Integral), fruto del trabajo en el Centro de Cultura Popular de Paulo Freire. Pese al impulso freiriano que actuó como base del proyecto, patente en el empleo del mismo sistema de discusión que conducía a la enseñanza alfabetizadora, Boal utilizó enfoques similares a los del ámbito teatral e introdujo nuevas técnicas como el sistema *Coringa*, el “Teatro Fórum” y el “Teatro Invisível”. Aunque estuvieran adaptadas al proyecto pedagógico inicial, la metodología aplicada en la campaña de alfabetización formaría posteriormente la base de su poética del TO.

De ese modo, a través de un conjunto de ejercicios, juegos y acciones teatrales, Boal motivaba al grupo a elegir temas de interés colectivo, creando discusiones para identificar la razón de sus opresiones. Ante ese material humano, el lenguaje teatral actúa como receptáculo para una intervención activa de los espectadores en la propuesta de soluciones concretas, con el objetivo de emprender cambios de naturaleza personal, social y política. Asimismo, la utilización de un nuevo lenguaje de expresión creativa al servicio de la adquisición de conocimientos resultó ser un recurso pedagógico con buenos resultados en el ámbito del proyecto de alfabetización peruano. La concepción del lenguaje teatral como un método de educación popular representa uno de los planteamientos más innovadores desarrollados por Boal, bajo la influencia de Freire. “Ensino é transitividade, democracia, diálogo, o T.O. cria o diálogo, busca a transitividade, interroga o espectador e dele se espera uma resposta. O teatro do oprimido procura desenvolver o desejo de criar espaço no qual se possa criar, aprender, ensinar... transformar.” (Boal, 1977a:75).

Desde el punto de vista ideológico, los métodos de Freire y Boal proponen desarrollar una conciencia crítica del individuo en la sociedad y una superación de la circunstancia opresor/oprimido, partiendo de la base de que la transformación se produce ofreciendo condiciones que permitan al oprimido descubrirse, verse en situación, ensayar acciones concretas y cambiar la circunstancia que lo oprime. En ese sentido, el crítico César Hernando (2009:200) comenta diferenciando a los dos autores:

No es casual entonces que se denominen igual: pedagogía/teatro *del* oprimido (y no *para* el oprimido). El centro del trabajo de Freire lo constituye el proceso por el cual las nociones básicas (palabras, por ejemplo) procedentes del mundo del educando son ‘problematizadas’ y ‘devueltas’ de nuevo a ese mundo ‘transformadas’ mediante la técnica de la ‘codificación’/descodificación. El centro del método de Boal está formado por la problematización de las nociones básicas procedentes del mundo del actor y del espectador, ya que, como él mismo señala, el teatro no sólo está producido por palabras y acciones sino que supone una ‘representación ideológica de la vida social’.

II.1.2.2. Poética de la liberación: el (pre)texto brechtiano

Establecidos los presupuestos ideológicos sobre los que se basa el TO, importa comprender el *modus operandi* de su propuesta dramatúrgica y la ruptura que establece en el ámbito de las prácticas teatrales convencionales.

En primera instancia, hay que poner de manifiesto que Boal restablece la definición de teatro y expone en su obra *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia* (1990:27) lo que a su modo de ver son las significaciones y funciones de la actividad teatral.

O teatro é a primeira invenção humana e aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver- ver-se *em situação*.

Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina o que pode vir a ser. Percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o Não-EU, isto é, o OUTRO.

El dramaturgo propone una práctica teatral que actúe como oportunidad para explorar los conflictos existentes tanto en las relaciones sociales y políticas como en el interior del individuo, partiendo de la premisa de que la actividad dramática permite la creación de una estructura de posibilidades o de relatos de anticipación en los que el espectador se asume como protagonista activo, como espect-actor, según Boal, y que le posibilitan *a posteriori* actuar (actuar y no representar, insiste el autor) en la realidad y emprender acciones socialmente liberadoras.

A este propósito, César Hernando (2009:199) refiere que para Boal el “[...] teatro puede funcionar como *si fuera la realidad*, revelando las condiciones de una situación conflictiva o de un estado dramático, y de esta manera afectar, interferir, contradecir, en lo que nos constituye como sujetos sociales, la ideología, y que se presenta como *la realidad*”.

En este proceso de transmutación de las funciones de la dramaturgia, Boal reitera (1977b:102), citando a Bertolt Brecht, que “O dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras, mas como verdadeiramente são as coisas”. De este modo, el dramaturgo brasileño amplía la óptica teatral esencialmente cronística abogada por W. Shakespeare en *Hamlet*, autor y obra que cita reiteradamente en sus memorias. En una entrevista a Joan Abellán (2001:188), Boal comenta:

Siempre he tratado de buscar un teatro que no sea sólo el ‘espejo de la realidad’ como decía Shakespeare. He intentado ver cómo entrar en esa imagen del espejo y modificar la imagen [...] El acto de modificar una imagen es un acto creativo. Si yo entro en el espejo mágico, como se hace en el Teatro Foro, es porque estoy viendo una imagen que no me gusta, así que entro e intervengo. [...] Es un acto transformador porque yo me transformo transformando.

En lugar de concebir el teatro únicamente desde la perspectiva del espejo que retrata la complejidad de la condición humana, Boal se apoya en la premisa del teatro como espejo en el cual el sujeto puede reflejar su acción personal y transponer a la vida real proyectos y acciones modificadores que haya ensayado en la práctica teatral. “Lo que yo quiero es hacer una investigación en todo aquel ámbito donde el teatro exista como realidad. [...] quiero ver esas mezclas de realidades, de niveles de realidad, de perspectivas de realidad.” (Boal, en Abellán, 2001:188).

En este sentido, Boal se aísla de los preceptos de la estética naturalista, acercándose a las directrices del teatro épico de Bertolt Brecht. Basado en los ideales marxistas y en la teoría del teatro político iniciada por Erwin Piscator, Brecht (2004:157) desarrolla un teatro de tipo social, comprometido con los problemas de época, que actuará como medio de concienciación de la necesidad de lograr un cambio en la sociedad. En “Brecht e, modestamente, eu!”, comentaría (Boal, 2013: s/p): “Bertolt Brecht tem muito a ver com a minha vida teatral, e isso por muitas razões e de muitas maneiras. Curiosidade: comecei minha carreira como diretor profissional no mesmo ano, e quase no mesmo

mês, em que ele morreu, em 1956.” Boal reconoce la importancia del compromiso social de Brecht y en una entrevista a Charles Driskell (1975:72), el autor brasileño se refiere al dramaturgo alemán como uno de los autores que más incidió en su trayectoria dramática. “A. B. In my case especially – and in that of other Brazilian authors – there were two tremendous influences. One of them was Bertolt Brecht. He was a great influence because he taught us that our obligation as artists was to shed light on reality, not only to reflect and to interpret reality, but to try to change it”.

Brecht (2004:120) propone el desarrollo de una práctica teatral que debía “[...] mostrar y explicar ideas de una realidad que consideraba cambiante [...]” y representar sus diferentes facetas, con el propósito de provocar la conciencia crítica en el espectador y en los actores.

En sus escritos *El compromiso en literatura y arte*, el dramaturgo alemán destrona el paradigma estético de la obra absoluta, acabada e ideológicamente determinada, para concebir el escenario como espacio de reflexión en el cual cada espectador debería estructurar lo que sucedía en escena y otorgar un significado a la obra. Artísticamente, el código de comprensión se presentaba por medio de la exageración estética⁴⁵ de la representación, de tal modo que el recurso al efecto esperpéntico producía una ruptura con lo observado, aunque sin afectar al público al nivel irracional defendido por Antonin Artaud en su radical teoría del teatro de la crueldad. Apunta el dramaturgo alemán (1973:26): “El arte debe producir la cosa en sí, la inconcebible. Pero el arte no ha de presentar las cosas ni como evidentes (hallando aprobación sentimental) ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas.”

Bajo esta premisa, el espectador deja de identificar la representación en escena con la realidad objetiva, lo cual implica que cada fragmento de la obra se someta a múltiples posibilidades de interpretación. En *La persona buena de*

⁴⁵ Sus técnicas de producción admitían, por ejemplo, la inclusión de escenarios irreales, de anuncios o carteles que podían simultáneamente interrumpir y/o resumir la acción dramática, además del recurso a elementos escénicos (escenografía, luz, etc.) que se oponen entre sí, irrumpiendo con la unidad de sentido. Asimismo, los actores podían interpelar al público sin interpretar sus personajes y asumir múltiples papeles en escena.

Sezuan: parábola dramática (1968:114), el maestro propone: “Estimado público, vamos, búscate tú mismo la conclusión. Porque la debe haber buena, buena por obligación”. Asimismo, en el prólogo de *La excepción y la regla* (1990:7), la desconcertante apelación del autor-narrador señala, de un modo contundente, el planteamiento didáctico de Brecht.

Vamos a contaros
La historia de un viaje. Lo emprenden
Un explotador y dos explotados.
Observad con atención el comportamiento de esa gente:
Encontradlo extraño, aunque no desconocido
Inexplicable, aunque corriente
Incomprensible, aunque sea la regla.
Hasta el acto más nimio, aparentemente sencillo
¡Observadlos con desconfianza! Investigad si es necesario
¡Especialmente lo habitual!
Os lo pedimos expresamente, ¡no encontréis
Natural lo que ocurre siempre!
Que nada se llame natural
En esta época de confusión sangrienta
De desorden ordenado, de planificado capricho
Y de humanidad deshumanizada, para que nada pueda
Considerarse inmutable.

Al defender una estética de final abierto, la composición y resolución semiótica de la obra pasa a depender únicamente del espectador y es esa labor de reconstrucción del sentido, muy similar a la parábola, la que produce verdadera delectación artística para el autor (2004:157). “Nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad. [...] nuestros espectadores deben no sólo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también a prepararse para el placer que se siente liberándolo”.

De acuerdo con la teorización épica, los elementos que dotan de significado a la obra solo son susceptibles de entendimiento si el espectador se

implicara de forma activa. Para garantizar su participación, Brecht propone causar un efecto que despertara la curiosidad del espectador: un alejamiento afectivo e intelectual respecto a lo que se representaba en escena. En ese sentido, en lugar de mimetizar la realidad, según el estilo Stanislavsky en su intento por copiar el comportamiento humano mediante técnicas de actuación para sumergir al público en el mundo de la obra, Brecht esgrime una nueva idea del arte formulada en el concepto *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento o alienación).

En su ensayo “On Chinese Acting”, recogido en *Brecht Sourcebook*, el autor (en Martin y Bial, 2001:13) pone de manifiesto que “The ‘alienation effect’ has been used in Germany in plays of a non-Aristotelian kind, that is, in plays which are not based on empathy (einfuehlung). I refer to various attempts to act in such a manner that the spectator is prevented from feeling his way into the characters.”

El autor asume la tesis de que el público debe mantener una distancia emocional respecto de la acción, puesto que la emoción no tiene valor como tal y, por tanto, es imprescindible examinarla con ojo clínico. Para lograr este cometido épico, los actores utilizaban el “gestus” o intención gestual que consistía en la presentación artística de un comportamiento social como instrumento para revelar las contradicciones entre acción y personaje. Para Patrice Pavis (1986:111), la integración del “gestus” en la historia permitía demostrar su naturaleza fragmentada y discontinua, impidiendo la manifestación de contenidos emocionales excesivos y garantizando el efecto de alienación.

La fragmentación de la historia corresponde al gesto ‘cambiante’ (el que siempre implica más de lo que realmente muestra). Este movimiento cambiante y la fragmentación están, en efecto, icónica y musicalmente reproduciendo las contradicciones del proceso social. La fábula no enmascara (como sucede en las formas dramáticas tradicionales) la naturaleza ilógica del vínculo de las escenas, sino que nos la muestra. Así por ejemplo, la actitud dual de Madre Coraje: vive de la guerra y no sacrifica nada a ella; ama a sus hijos y los utiliza en sus negocios, etc.

Según el ideario brechtiano, al lograr el distanciamiento emocional se permite reflexionar de una manera objetiva y desarrollar el espíritu crítico que desencadena la acción real.

In bringing forward new artistic principles and in working out new methods of presentation we must proceed from the imperative demands of an age of transition. It seems possible and necessary to rebuild society. All events in the human realm are being examined. Everything must be seen from the social standpoint. Among other effects, a new theatre will find the 'alienation effect' necessary for the criticism of society and for historical reporting on changes already accomplished. (Brecht, en Martin y Bial, 2001:20)

Atendiendo a lo dispuesto, el escenario se convierte necesariamente en un espacio político, puesto que otorga al espectador la capacidad analítica necesaria para elegir de forma individual, con una conciencia libre de presupuestos ideológicos. En palabras de Brecht (1973:409): "Hoy el restablecimiento de la realidad del teatro es una premisa para alcanzar representaciones realistas de la convivencia humana."

Asimismo, el efecto de distanciamiento constituye una ruptura en materia de arte dramático con la tradición aristotélica en la medida en que suprime el efecto de catarsis mediante la anulación de la relación empática entre espectador y personaje. En el ensayo "An Epic Theatre Catechism", el crítico Mordecai Gorelik (en Martin y Bial, 2001:30) comenta que el teatro épico brechtiano "[...] maintains that the spectator should not merely be relieved of his apprehensions but that he should be shown how to deal with his problems. Epic expects the playgoer not only to leave the theatre 'feeling better' but to go away wiser and more capable."

En esta línea, Boal respalda el ideario dramaturgico de Brecht y denuncia en el ensayo "Maquiavelo y la Poética de la *Virtù*" el sistema coercitivo de la denominada "Poética da Opressão" (1977a:169) de Aristóteles, considerando la dramática aristotélica el ejemplo que mejor expresa la idea de

espectáculo dominado. Sostiene su argumento a partir de la relación pasiva de los espectadores, en la división entre protagonistas (integrados en la aristocracia) y coro (símbolo de la masa) y en la delegación de poderes a los protagonistas que, en su conjunto, propician la catarsis y una consecuente purgación de los elementos antisociales.

[...] a poética de Aristóteles é a Poética da Opressão: o mundo é dado como conhecido, perfeito ou a caminho da perfeição, e todos os seus valores são impostos aos espectadores. Estes passivamente delegam poderes aos personagens para que atuem e pensem em seu lugar. Ao fazê-lo, os espectadores se purificam de sua falha trágica- isto é, de algo capaz de transformar a sociedade. *Produz-se a catarse do ímpeto revolucionário! A ação dramática substitui a ação real.*

En la opinión de Boal (1977b:52), esta poética incentiva el dominio ideológico y constituye un instrumento de poder que favorece el estancamiento social.

Que não reste nenhuma dúvida: Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo o que não seja comumente aceito, legalmente aceito inclusive a revolução, antes de que aconteça [...] O seu Sistema aparece dissimulado na TV, no cine, nos circos e nos teatros. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Mas a sua essência não se modifica. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que pré-existe.

En su análisis de las prácticas teatrales convencionales, Boal demuestra históricamente el modo como el teatro fue manipulado para reflejar la ideología dominante. Además de citar a Aristóteles, el autor (1977a:2) refiere la “Poética da *Virtù*” de Nicolás Maquiavelo como ejemplo de un teatro que subrayaba aspectos fuertemente individualizados de la burguesía, desplazando el protagonismo de la expresión popular. “Veio depois a burguesia e transformou estes protagonistas: deixaram de ser objetos de valores morais, superestruturais, e passaram a ser sujeitos multidimensionais, indivíduos excepcionais,

igualmente afastados do povo, como novos aristócratas- esta é a 'Poética da *Virtù*' de Maquiavel".

Boal se apoya en el concepto brechtiano del arte como comprensión del proceso histórico y, en ese sentido, denomina su estética "Poética da Conscientização", puesto que aboga por el ejercicio de la conciencia crítica en escena y por la necesidad de desarrollar manifestaciones teatrales más participativas y dinámicas que tuvieran como objetivo la dinamización del público. No obstante, aunque Brecht supera el carácter represivo de la catarsis aristotélica, que purga al público y elimina deseos revolucionarios, para Boal (1977a:169) las obras del dramaturgo alemán apelan a la acción revolucionaria fuera del teatro, en un espacio donde la acción depende de la actitud que cada espectador desarrolle individualmente.

A poética de Brecht é a Poética da Conscientização: o mundo se revela transformável e a transformação começa no teatro mesmo, pois o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar. A experiência é reveladora ao nível da consciência, mas não globalmente ao nível da ação. *A ação dramática esclarece a ação real.* O espetáculo é uma preparação para a ação.

Por otra parte, considera que la estética brechtiana mantiene, en cierto grado, el convencional carácter intransitivo en la relación entre espectador y actor manifiesto en la conservación de la escena como propiedad privada del dramaturgo. "O espectador, imobilizado, é estimulado a pensar de uma forma apresentada como a forma correta de pensar, a Verdade; quem o diz é o Dramaturgo, que indica o caminho: afirma, não pergunta. [...] só o dramaturgo toma a palavra- e com ela o poder!" (Boal, 2000:311).

La fundamentación boaliana sobre los límites del activismo en la práctica brechtiana es compartida por el crítico Steven Smith (2008:65) al puntualizar que "[...] Brecht's epic theatre 'turns the spectator into an observer, but arouses his capacity for action' by forcing 'him to take decisions' in light of a bigger 'picture of the world' [...]". En su investigación *Palcos políticos. Activist Theater in*

Contemporary São Paulo, Brazil concluye:

But in the end this kind of didactic or pedagogic theater does not (necessarily, or in fact, generally) lead to activism. Consciousnesses are perhaps raised, brutish reality is presented along with the assurance that change is not only possible, but in the spectators' hands, but the next step is frequently missing. Brecht asserts that the theater must appeal to spectators' reason [...] but his audience did not run into the streets to implement a blueprint for social change. [...] the term 'activist' is employed to suggest that there is hope for something more than just creating awareness among the spectators. (Smith, 2008:35)

Como intento de superación de los mencionados modelos teatrales que establecen una relación binaria de identificación y distanciamiento entre espectador y actor, Boal propone con el TO una "Poética da Libertação" (1977a:169) que exima al espectador de la pasividad a la que fue sometido y que anule las fronteras que lo separan del actor mediante el estímulo brechtiano del análisis crítico y la capacidad de actuar por sí mismo. En esta línea, según Smith, Boal "[...] is recognized by many as being the one who takes Brechtian theories to another, supposedly more effective, level by finally making the audience-performer connection explicit." Para el autor (2008:65), "Boal follows Brecht, but with the spectator as agent, not observer." En efecto, al compartir la escena con el actor, el espectador se transforma en sujeto de la acción dramática y se logra la supresión de la delegación de poderes. El espectador se convierte en "espect-ator".

Em um espetáculo *stanislavskiano*, o ator sabe que é ator, mas procura ignorar conscientemente a presença dos espectadores. Em um espetáculo *brechtiano*, o ator tem perfeita consciência da presença dos espectadores, que são, por ele, transformados em verdadeiros interlocutores... embora mudos. (Mesmo aqui permanece o monólogo: só em um espetáculo de *Teatro-fórum* o espectador adquire voz e movimento, som e cor, e pode assim exprimir desejos e idéias: para isso foi inventado o *Teatro do Oprimido*). (Boal, 1990:37)

Además, de acuerdo con la metodología del TO, el centro de gravedad se

desplaza de la escena para situarse en el diámetro sala-patio, en un espacio donde el espect-actor es observador y participante activo y, como tal, está dispuesto a intervenir en una escena en la cual suspende la actitud contemplativa de aquellas imágenes que substituyen la acción real, para reaccionar, sin la tradicional empatía, a los cuestionamientos que las imágenes que observa le provocan y reemplazarlas por otras por su voluntad.

Se incentiva que el espect-actor interrumpa la ficción observada siempre que juzgue “[...] falsas, ou irreais, ou mistificadoras ou ineficientes ou idealistas [...]” (Boal, 1977a:42) las soluciones presentadas en escena, aunque su intervención sea democráticamente contrapuesta a las proposiciones de los restantes observadores. Boal sugiere la invasión de la escena como acto de transgresión simbólico que promueva no solo la liberación de la conciencia crítica, sino la liberación de su cuerpo de espectador y la encarnación del personaje en escena.

Se trata, en suma, de un teatro que se sitúa en los límites de la realidad y de la ficción y el espectador entre el de persona y personaje. El individuo representa sus acciones en un nuevo rol, ensaya estrategias y tácticas de lucha que promuevan una liberación del problema presentado en escena y se replantea ontológicamente como sujeto dentro de una visión del mundo más amplia. Aunque el espectáculo tenga inicio en la ficción, para el autor (2000:312-13), el objetivo es integrarlo en la realidad de la vida.

Eu, Augusto Boal, desejo que o Espectador se assuma como Ator, invada a Personagem e o palco, ocupe seu Espaço e proponha soluções.

[...] Invadindo a cena, o espectador pratica consciente, um ato responsável: a cena é uma *representação do real*, uma ficção; ele, porém, espectador, não é fictício: existe em cena e fora dela- *metaxis!*- o espectador é uma realidade dual. Invadindo a cena, na dicção do teatro, pratica um ato: não só na ficção, mas também na realidade social, que é a sua. Transformando a ficção, ele se transforma a si mesmo.

Libertar-se é ser.

La transgresión a la que se refiere Boal como medio liberador no tiene como meta lograr el equilibrio tranquilizador de la catarsis aristotélica sino dinamizar mediante el desequilibrio, mediante la acción concreta en la escena. En ese sentido, afirma (1990:83) que “A finalidade do Teatro do Oprimido [...] é DINAMIZAR. Essa DINAMIZAÇÃO é a ação que provém dela (exercida por um espect-ator em nome de todos) destroem todos os bloqueios que proibiam a realização dessa ação. Isso quer dizer que ela purifica os espect-atores, que ela produz uma catarse. A catarse dos bloqueios prejudiciais”.

La defensa de la transitividad del teatro y de la anulación del poder dominante en la esfera dramática se consolidan no solo con la eliminación de la barrera actor/espectador sino también mediante la supresión de fronteras entre los protagonistas y el Coro. Para ello introduce el sistema *Coringa*, según el cual todos deben ser a la vez coro y protagonistas. El espectáculo se convierte en un seminario puesto en escena: los actores interpretan todos los personajes en escenas fragmentadas e independientes mientras que un actor *Coringa* cumple la función narrativa de ofrecer coherencia al hilo argumentativo y facilitar la relación entre las diferentes partes. Boal comenta (1977a:189) la viabilidad de su propuesta al plantear un espectáculo construido narrativamente por todo un equipo, de acuerdo con los criterios establecidos por el grupo, con el fin de lograr un nivel de interpretación colectiva. En ese sentido, parte de la siguiente premisa: “Nós, somos o Teatro de Arena [...] nós, todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhantemente pensamos sobre ela”.

En suma, el planteamiento del sistema *Coringa* se basa, al igual que el de espect-autor, en la idea de que todos por igual deben protagonizar, tanto en la escena como fuera de ella, las transformaciones de la sociedad.

Con el objetivo de llevar a efecto su poética de la liberación, Boal presenta como praxis del TO un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas perfectamente experimentadas, para actores y no actores, diseñados para iniciar a cualquier persona en el teatro y con la finalidad de dar la palabra al espectador.

En *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1977a:140-167), Boal proyecta cuatro etapas en el proceso de conversión del espectador en actor. Como punto de partida, dedica una primera parte al conocimiento del cuerpo en lo relativo a sus limitaciones, posibilidades y deformaciones sociales. Le sigue el desarrollo de la expresividad del cuerpo como ensayo de otras formas de comunicación. En una tercera etapa, se centra en la creación de un lenguaje del TO, secuenciado en tres grados: en primer lugar, la Dramaturgia Simultánea, a partir de la cual los espectadores “escriben” sus propuestas de resolución del conflicto a través de los protagonistas que actúan en simultáneo. En segundo grado, los espectadores intervienen mediante la composición de figuras con el cuerpo de los actores (Teatro Imagen) y, en el tercero, su intervención en la acción dramática es directa, actuando en el lugar de los protagonistas (Teatro Fórum). En su conjunto, se asumen como estrategias de teatro ensayo que impiden el cierre de la obra y anulan el concepto de espectáculo terminado. Además, logran popularidad y buena aceptación entre el público, ya que responden a sus necesidades reales, reflexionan sobre su pasado y preparan su futuro.

Por último, el autor diseña una cuarta etapa dedicada al teatro como discurso y basada en formas sencillas, por las cuales el espect-actor presenta espectáculos para discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. Entre ellas, cabe referir los ya mencionados Teatro Periódico (transformación de noticias de periódico, u otro tipo de material no dramático, en escenas teatrales) y Teatro Invisible (representación de escenas en ambientes que no sean el teatro y ante personas que lo desconocen y sean espectadores accidentales)⁴⁶.

A modo de conclusión, estas técnicas evidencian, en su conjunto, el potencial de las propiedades estéticas y sensoriales a las que el teatro debe su poder gnoseológico y, asimismo, desempeñan una función preponderante en el

⁴⁶ Se enumeran otras formas, como el Teatro Foto-Novela (lectura de una secuencia de un texto de una foto-novela y consecuente representación de la historia); la “Quebra de repressão”-Lucha contra la represión- (representación en escena de una situación de opresión virtual, con la finalidad de entrenarse para resistir a futuras represiones de carácter real); el Teatro-Mito (contar un mito/leyenda para denunciar situaciones reales); el “Teatro Julgamento” -Teatro Juicio- (reconstrucción de una historia con símbolos sociales para su posterior crítica y debate); los “Rituais”-Rituales- y Máscaras (intercambio de máscaras en el mismo ritual por representantes de diferentes clases sociales).

proceso de conversión del espect-actor. En suma, Boal logra, con su poética de la liberación, el protagonismo del espect-actor en la dirección de los medios de producción teatral, creando, de ese modo, las condiciones para la consolidación de la anunciada revolución “copernicana ao contrário” (1977b:149):

Neste sentido, felizmente, a revolução está a caminho em muitos dos nossos países, e o teatro vai muito mais além das instituições, dos rituais convencionais, e abandona o teatro-templo para transformar em teatro todos os lugares onde o homem trabalha e vive, e abandona a velha ideia de ator-sacerdote, para transformar em atores todos os homens.

II.1.2.3. Del teatro experimental al *arcoíris* de la psicoterapia

En consonancia con el notable compromiso del autor en los ámbitos sociopolítico, teatral y educativo, la polifacética praxis artística de Boal se apoya, en última instancia, en el encuentro entre teatro y terapia.

En la investigación *El Teatro como Oportunidad. Un enfoque terapéutico desde la Gestalt y otras corrientes humanistas*, las terapeutas María Fernández e Isabel Montero (2012:54) incluyen al dramaturgo en el conjunto de maestros del teatro, entre ellos Brecht, Artaud, Vsevolod Meyerhold, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowsky y Peter Brook, que utilizaron la escena como importante recurso terapéutico con el fin de adentrarse en lo humano y traspasar aspectos que nos inquietan y nos confinan.

Distintas corrientes terapéuticas, pedagógicas y de crecimiento personal reconocen el valor del teatro como herramienta para la transformación personal y el aprendizaje. Es quizás en el ambiente teatral donde se intenta separar más las aguas entre el teatro y la terapia, para evitar que se recurra a ‘lo psicológico’ de manera inadecuada o abusiva, sobre todo a partir de la vanguardia teatral. A pesar de ese alejamiento, grandes personalidades del teatro como Jerzy Grotowsky, Peter Brook y Augusto Boal, entre otros, reconocen la repercusión que tiene el trabajo teatral en lo personal y viceversa.

Las autoras (2012:65) sostienen que el conjunto de ejercicios y juegos estéticos que componen *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*, además de aplicables a la formación de actores, logran “[...] canalizar la energía creadora y transformadora de la acción teatral hacia el campo de la terapia [...]”. Los años de investigación y de experiencia del autor en Europa culminan en una propuesta que redimensiona la vocación teatral, bajo la premisa de que “Todo mundo pode fazer teatro – até mesmo os atores!” (Boal, 2000:314), y que valora su eficacia en la comprensión de problemas intersubjetivos que generan opresiones internas en el individuo: “le flic dans la tête” o el “poli en la cabeza”. El *arcoíris* boaliano invita a que toda persona analice los colores de sus deseos y voluntades y los integre en un lienzo de acciones más acordes a su bienestar personal.

En ese sentido, establece que la integración del trabajo terapéutico al método de acción del TO se debe al profundo poder gnoseológico del espacio estético. En su reflexión, argumenta que una de sus propiedades fundamentales, la plasticidad, potencia el ejercicio de la memoria y de la imaginación a la vez que reduce los niveles de control cognitivo, dando lugar a un espacio esencialmente sensorial donde el conocimiento se adquiere por los sentidos. Asimismo, añade que el espacio estético es dicotómico, una vez que incorpora una dimensión ficticia dentro de otra real, y “dicotomizador”, puesto que al revivir su propia emoción en el escenario terapéutico, el deseo del protagonista/paciente se desdobra en protagonizar y ser simultáneamente testigo de su representación. Esta propiedad, fundamental en la psicoterapia teatral, permite que el sujeto se convierta en objeto de análisis y favorece su acercamiento al terapeuta y a los miembros del grupo para dar inicio al proceso de observación. Los demás participantes asumen la función contraria: abandonan la posición de observadores externos y la relación empática con el protagonista y se toman la libertad de entrar en la experiencia vivida. Para concretar este ejercicio de observación activa, Boal señala la importancia de la “telemicroscopicidad”, la tercera propiedad del espacio estético, que posibilita ampliar las acciones humanas y observarlas desde el ángulo que se desea. De

acuerdo con Fernández y Montero, estas propiedades estéticas estimulan funciones terapéuticas tan cruciales como ver(se) y escuchar(se) para (re)conocer(se).

En los talleres de terapia artística del *arcoíris*, este proceso es conducido y moderado por un actor *Coringa* o “comodín” y para llevar a cabo este ejercicio de psicoteatro el autor establece un conjunto de técnicas prospectivas, introspectivas y de extraversión⁴⁷ que actúan como mecanismos de autoobservación y que permiten revivir una problemática en escena, convertirla lúdicamente en objeto de análisis personal y grupal, de modo que sea posible (re)descubrir un abanico de alternativas para su resolución.

Con la aplicación de las técnicas prospectivas⁴⁸, los participantes recurren al lenguaje de la imagen (corporal o con objetos) para crear constelaciones de figuras o representaciones breves capaces de expresar simbólicamente opresiones individuales y relacionarlas con las del grupo. Basado en la idea de Susanne Langer de que “[...] the basic symbols of human thought are images” (Innis, 2009:109), Philip Auslander sostiene en su estudio “Boal, Blau, Brecht: the Body” que en el trabajo de Boal “[...] everything begins with image, and the image is made up of human bodies. [...] The body is located as the primary locus of the ideological inscriptions and oppressions.” (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002:124). De acuerdo con Fischer-Lichte (1994:37) y Lehmann (2006:96), esta reivindicación del cuerpo forma parte del giro performativo cultural que entre la década del sesenta y noventa planteó un discurso innovador según el cual se supera la idea del teatro como representación para acercarse a un proceso artístico basado en la intersubjetividad y en la disolución tanto de las fronteras artísticas como de los espacios público y privado.

⁴⁷ Traducción al español de Jorge Cabezas Moreno (2004), en *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.

⁴⁸ En el ámbito de la formación de imágenes, encontramos entre las más recurrentes: “imagen de las imágenes”, “imagen de la palabra”, “imagen contra-imagen”, “imagen caleidoscópica”, “las imágenes de la imagen”, “la imagen proyectada”, la imagen de la hora” e “imagen múltiple de la opresión”.

En la misma línea, las técnicas introspectivas⁴⁹ se utilizan para trabajar el tema del conflicto entre dos o más personas, a partir de la improvisación de situaciones de opresión, de la composición de imágenes o del uso de máscaras. Por ejemplo, la técnica del *arcoíris* pretende reflejar el caleidoscopio de emociones y deseos del protagonista y sus antagonistas, dispuestos en conflicto, con el fin de desvelar contenidos emocionales y examinar la complejidad de las relaciones interpersonales. En una entrevista a Robert Enright (1986:41), Boal refiere que “[...] the method always starts with the knowledge of our physical selves; then the physical game becomes intellectual because we have to play with the world.”

Por último, el autor se refiere a las técnicas de extraversión⁵⁰ como formas de teatro ensayo, como los ya mencionados Teatro Fórum o Teatro Invisible, utilizadas en prácticas teatrales más convencionales y que promueven la necesidad de experimentar alternativas de representación protagonizadas igualmente por actores y espectadores, en espacios tanto escénicos como reales.

Los casos prácticos relatados en *O arco-íris do desejo*, en particular las experiencias en dos hospitales psiquiátricos, dan cuerpo a un método que experimenta con otros códigos comunicativos diferentes a los verbales y brinda la oportunidad para que el participante se desdoble y observe sus polaridades, de forma creativa e improvisada, en un espacio estético de trabajo grupal.

[...] usamos o espelho múltiplo do olhar dos outros – ninguém tem mais autoridade interpretativa do que ninguém, apenas cada um reflète a imagem que vê com seus olhos, sua sensibilidade, sua história. Procurávamos partir de um relato individual – história particular. Porém, da história particular procurávamos não singularizá-la na pessoa, no protagonista, mas sim pluralizá-la nos participantes do grupo. (Boal, 2000:318)

⁴⁹ Mencionamos, por ejemplo: “imagen del antagonista”, “imagen analítica”, imagen de los “polis” en la cabeza y sus anticuerpos, imagen del “poli” en la cabeza de los espectadores, “la imagen del arcoíris del deseo” y el circuito de rituales y máscaras.

⁵⁰ En su conjunto, señalamos: “¡Para y piensa”, ensayo analítico de emociones y de estilo, “romper la opresión”, somatización, “el baile de la embajada” y “el despertar de los personajes dormidos”.

De este modo, el autor concluye (2000:318): “Nosso processo é terapéutico sem ser terapia”, puesto que “El acto de modificar una imagen es un acto creativo” y es “[...] un acto transformador porque yo me transformo transformando.” (en Abellán, 2001:188).

Para el crítico Daniel Feldhendler, esta redefinición del TO, centrada en la integración de lo artístico en la terapia y en la preocupación por el proceso antes que el resultado, sugiere un acercamiento al ámbito de la psicología, en particular, al método psicodramático del médico y psiquiatra Jacob Levy Moreno. En el artículo “Augusto Boal and Jacob L. Moreno”, Feldhendler señala (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002:87-109) que el teatro experimental de Boal guarda similitudes con los presupuestos del psicodrama creado y difundido por Moreno, en los años veinte.

Según el autor rumano, el psicodrama es una nueva forma de psicoterapia inspirada en sus experiencias de teatro improvisado con colectivos marginados y afectados por la Viena de la posguerra (niños, prostitutas, refugiados, delincuentes, familias, entre otros). René Maurineau, biógrafo del autor, señala que su inclinación hacia el alivio del sufrimiento colectivo, enraizada en sus creencias sobre el hasidismo y las ideas filosóficas de Martin Buber, lo conduce a realizar un estudio profundo sobre las relaciones grupales que daría origen, posteriormente, a la Psicoterapia Grupal.

Históricamente el psicodrama representa el punto decisivo en el apartamiento del tratamiento del individuo aislado hacia el tratamiento del individuo en grupos, del tratamiento del individuo con métodos verbales hacia el tratamiento con métodos de acción. (Moreno, 1993:10)

Etimológicamente, la palabra proviene del griego *psique* (mente) y *drama* (acción) y consiste en la representación de la propia vida en una escena psicodramática. De acuerdo con Moreno (Cukier, 2005:154), el paciente dramatiza una patología o una vivencia, real o imaginaria (un sueño, un recuerdo infantil, un asunto concreto o abstracto) frente a un público conformado igualmente por pacientes.

Se le solicita [al sujeto o paciente] que sea él mismo [...], no un actor, tal como el actor es obligado a sacrificar su propio yo privado al rol que le fue impuesto. [...] la sesión, para todos los fines prácticos, parece ser dirigida por el paciente.

En sintonía con la pedagogía teatral de Stanislavsky, Moreno concibe un tipo de representación en la cual el actor/paciente no está delimitado por una dramaturgia ni por un texto, sino que su producción debe ser espontánea, basada en la improvisación y sin lugar para ensayos. Además, la escena es conducida por un coordinador de grupo que asume la función de director teatral/terapeuta. Para ayudar a desplegar el acto del protagonista, algunos participantes, miembros del grupo denominados *yo-auxiliares*, colaboran en la personificación de diferentes papeles y cuentan con el apoyo del público. Para Moreno (1993:177), “El psicodrama pone al paciente sobre un escenario, donde puede resolver sus problemas con la ayuda de unos pocos actores terapéuticos. Es tanto un método de diagnóstico como de tratamiento.”

El ejercicio psicodramático cuenta con un conjunto de técnicas para el “caldeamiento” (*warming up process*) y despliegue de la acción dramática, siendo las más frecuentes el cambio de roles (el protagonista actúa desde el lugar de otra persona), la inversión de roles (el protagonista pasa a desempeñar el lugar de su interlocutor y viceversa), el soliloquio (monólogo o acción que consiste en hablar sin un interlocutor real presente) y el doble (persona auxiliar que representa la problemática íntima del paciente). En su conjunto, contribuyen a la exteriorización de aspectos que habitualmente no se manifestarían, facilitando una comprensión más profunda de situaciones o puntos de vista, la toma de conciencia de nuevas respuestas, así como la integración y/o resolución de circunstancias, conflictos o frustraciones. Según Moreno, el trabajo de los roles dota a sus pacientes de estrategias o recursos cognitivos y emocionales que favorecen su autonomía y crecimiento personal, disminuyendo la sintomatología causada por el trastorno.

El psicodrama no se limita a (re)presentar la escena tal como se relata sino que prioriza el aquí y el ahora como oportunidad para la manifestación de

la persona en su dimensión mental, emocional y corporal. La tesis moreniana propone que al estimular la espontaneidad creadora se incentiva la manifestación espontánea de respuestas distintas a la problemática expuesta en la dramatización, provocando una ruptura creativa con las inhibiciones del pasado y facilitando la psicocatarsis del participante.

En ese sentido, Moreno esgrime la idea de que todos los participantes de un grupo son, a la vez, agentes terapéuticos y beneficiarios directos y que, como tal, deberían participar de forma plena, aunque no estuvieran en escena. En el espacio de experimentación grupal, las vivencias compartidas movilizan e impulsan la transformación personal, por lo que el autor defendía la reciprocidad del contacto interpersonal como factor básico de la experiencia psicodramática. Importa señalar que se recurre a la representación como apoyo para la resolución del conflicto, asumiendo que la teatralización de las imágenes permite el paso de la realidad a la ficción y de ésta al mundo social.

En suma, para el teatrólogo Pavis (2007:388) el teatro moreniano se define como “[...] uma atividade espontânea onde há trocas criativas entre espectador e ator, onde o espetáculo fica com jeito de um jogo dramático que se apropria da realidade exterior [...]”. Opinión compartida por Fernández y Montero (2012:85) que consideran que el psicodrama comparte con

[...] el teatro la expansión lúdica, generando un espacio de juego y experimentación atrevida, y se diferencia del teatro en que toma la representación dramática como núcleo de exploración personal y no como hecho artístico. El psicodrama comparte con la psicología y la terapia la búsqueda personal, la implicación en los procesos mentales, corporales y emocionales que la vivencia produce.

En última instancia, Moreno aboga por una teoría antropológica según la cual el ser humano se concibe en función de su relación con el otro y que no se puede valorar su circunstancia desde una dimensión únicamente individual. De ese modo, el autor dirige la práctica psicodramática hacia hechos sociales y problemas que afectaban a colectivos, creando el Sociodrama, modalidad en la cual el protagonista representa una realidad que pertenece a todos. Su interés

por la “humanidad entera” (Fernández y Montero, 2012:85) marcó el nacimiento de una metodología para el estudio de la sociedad que tuvo gran influencia sobre la psicología humanista y fue adaptada a diferentes enfoques y corrientes terapéuticas, como la terapia Gestalt de Fritz Perls.

Esta lectura de acercamiento entre terapeuta y director en dinámicas teatrales ha implicado que el método de psicoterapia empleado por el TO fuera frecuentemente comparado⁵¹, e incluso confundido, con el psicodrama desarrollado por Moreno.

Si bien es cierto que Boal participó en un grupo de psicodrama en São Paulo, en 1967-68, e intervino, en 1988, en la conferencia de apertura del X Congreso de la Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupo (IAGP), por invitación de Zerka Moreno, el dramaturgo brasileño descarta una relación directa con el trabajo del fundador del psicodrama. En cambio, considera que ambas disciplinas se complementan y subraya que la novedad del TO consiste en el esfuerzo de investigación y de sistematización de procesos, técnicas y ejercicios de expresión teatral, algunos recogidos del patrimonio universal y otros gestados en función de los contextos sociales en los que estuvo involucrado.

Además, expresa su interés por el trabajo de Moreno en *O arco-íris do desejo*, comentando que ambos abogan por un concepto similar de catarsis o purificación del equilibrio interno del individuo/grupo, pero que difieren en la naturaleza de lo que purgan. Según Boal (1990:82): “Na catarse moreniana o que é expulso é, de certo modo, um veneno” con el objetivo de reintegrar socioculturalmente al participante en su entorno o átomo social, mientras que en la catarsis del TO se procura eliminar los bloqueos que impiden la realización de acciones correspondientes a nuestros deseos y voluntades.

No obstante, para Feldhendler, los autores comparten conceptos primordiales, aunque se nombren de modo distinto, como lo son el recurso a la improvisación (Boal) o espontaneidad (Moreno), la participación y creación

⁵¹ Para ampliar el estudio sobre las relaciones existentes entre Augusto Boal y Jacob Moreno, recomendamos la consulta de los trabajos de Daniel Feldhendler (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002), Francisco Nunes (2010), Érika Oliveira y Maria Araújo (2012) y Beliza Castillo (2013).

colectiva de la escena a través de la dramaturgia simultánea y del sistema *Coringa* (Boal) y los *yo-auxiliares* (Moreno), la representación improvisada de un tema a partir de la lectura de periódicos con el Teatro Periódico (Boal) y el Periódico dramatizado o “viviente” (Moreno). Por último, la dramaturgia simultánea utilizada por Boal en varios países latinoamericanos tiene relación con los métodos utilizados por Moreno del *playback theatre*, puesto que ambos tienen origen en las tradiciones populares de narrativas en las que el público escribía o contaba una historia y la presentaba mediante la acción.

Tanto la ideología marxista de Boal como la filosofía existencialista de Moreno les influyen en el estudio de las relaciones intergrupales y las ideologías colectivas. El dominio y conocimiento de las vanguardias teatrales se refleja en la concepción del escenario como espacio de comprensión de conflictos y de ensayo para la transformación de la realidad individual o social, considerando esencial la participación activa del público para su cometido.

Aunque el factor estético adquiere más relevancia y coherencia en la obra de Boal frente al trabajo clínico y terapéutico que prevalece en el trabajo de Moreno, en suma, ambos participan de una filosofía humanista y fenomenológica que asume el reto de dignificar lo humano y utilizar lo artístico como oportunidad de entrar en otras posibilidades. Sus métodos para adentrarse en la psique se resuelven en una dicotomía integradora: convertir lo teatral en terapéutico y usar lo terapéutico al servicio del teatro.

II.1.2.3.1 Boal en la arena: (pre)tensiones entre juego y terapia

Sobre la eficacia del método terapéutico boaliano, autores como Silvia Nunes (1990), Antônia Bezerra (2000), Lib Spry (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002) y Feldhendler (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002) ponen en evidencia algunas de las implicaciones éticas y técnicas existentes en la articulación de psicología y teatro, cuestionando ciertos procedimientos utilizados en la aplicación de las técnicas del *arcoíris*.

Aunque valore la experiencia sensorial del teatro como instrumento promotor del autoconocimiento, Feldhendler (2002) reconoce que en los talleres teatrales de Boal no se consideran algunos elementos propios de la estructura terapéutica: una base definida de cooperación en la cual los roles de los participantes están claramente establecidos, un *rapport* o acuerdo de metas, objetivos y procedimientos, como la definición de la duración del proceso o la clarificación de expectativas. Además, subraya los riesgos subyacentes a la falta de formación de los *Coringas* o multiplicadores dramáticos en el área de la psicología y su consecuente inexperiencia tanto en la gestión de los contenidos emocionales movilizados durante el proceso como en la evaluación de los límites en la exposición de las vivencias de los participantes. Asimismo, discurre sobre la falta de continuidad de los talleres del *arcoíris* tan necesaria para manejar experiencias más difíciles, contrariamente a lo que ocurre en las sesiones de psicoterapia.

En el ámbito de la crítica brasileña, la teatróloga Antônia Bezerra (2000:42) señala igualmente que el poder y la autoridad del *Coringa* conllevan el riesgo de que los talleres se conviertan en verdaderos “[...] espaços abertos para autênticas dilacerações” y que el uso inadvertido de las técnicas puede generar nuevas opresiones en lugar de liberarlas. Recoge (2000:43) en su trabajo algunas quejas de participantes que alegaron, en sesiones del *arcoíris* en Canadá, que se había priorizado el enfoque social en detrimento de sus problemáticas personales.

En la misma línea, Silvia Nunes cuestiona la idea de que el TO pueda ser llevado a cabo por cualquier persona, argumentando que el manejo inadecuado de la información del participante puede irrumpir en el equilibrio de las estructuras internas del individuo, produciendo una reactivación de sufrimientos personales. En ese sentido, expresa su escepticismo en cuanto a la idea de que la gestión de esos contenidos internos y personales pueda ser direccionada hacia propósitos más amplios como la transformación de la sociedad.

Desde una perspectiva más moderada, en su artículo “Structures of power: toward a theatre of liberation”, Spry (Schutzman y Cohen-Cruz, 2002:171-184) recomienda efectuar una aclaración previa a los participantes de las sesiones del *arcoíris* en la que se advierta sobre el contexto estrictamente teatral y se haga un llamamiento a la responsabilidad individual en la exposición de vivencias compartidas por un colectivo.

De un modo general, los autores concluyen que el método boaliano carece de un referencial teórico y metodológico definido y que no confronta con rigor dominios tan peculiares como lo son el teatro y la terapia.

En respuesta a estos planteamientos, la psicoanalista Cecilia Boal, compañera y colaboradora del dramaturgo brasileño, reflexiona en su artículo “Teatro do oprimido em Eaubonne” sobre su experiencia con pacientes psicóticos en un taller⁵² realizado en Francia. La autora (2010:8) reconoce la resistencia que el teatro provocaba en el medio psiquiátrico francés y relata su temor ante los efectos que la práctica teatral pudiera generar en este tipo de pacientes.

Medo de que o teatro convocasse nos pacientes mais ‘loucura’, um ‘a mais’ para além do que seria possível suportar. Que liberasse demônios de maneira definitiva e descontrolada. No entanto, minha experiência como atriz já tinha me demonstrado que os demônios gostam de teatro e convivem muito bem com as luzes da cena.

No obstante, el resultado de su praxis le permite constatar (2010:8) que el trabajo teatral en instituciones de sanidad mental representa un instrumento eficaz en el tratamiento de las psicosis, puesto que permite “[...] um descolamento, uma descristalização do paciente desse lugar de cronicidade, que funciona como condenação.” Sin embargo, aclara (2010:9) que no se puede realizar sin el apoyo de un equipo de profesionales terapéuticos y debe tener una continuidad, atendiendo a las especificidades de los pacientes. “O teatro não pode tomar o lugar de outras formas terapêuticas baseadas na palavra,

⁵² Se trata de un taller realizado dos veces a la semana, durante 3 horas, que contaba con aproximadamente 20 participantes y que pretendía profundizar sobre las relaciones entre la creación teatral y el proceso terapéutico con pacientes psicóticos.

mas, sim, funcionar como elemento que favoreça a emergência de um material a ser retomado e re-trabalhado no contexto de outro tipo de vínculo transferencial.”

Partiendo de esta experiencia, subscribe (2010:6-7) el ideario de Boal al preconizar que “[...] a criação artística constitui um modo não racional de conhecimento”, puesto que supone “[...] a criação de uma linguagem e de um sistema de criações simbólicas no seio de um grupo: ele mobiliza o mundo subterrâneo, colocando em movimento a actividade fantasmática através do corpo e da verbalização.” Para la autora, el plano simbólico del teatro permite un juego con los significantes que no es habitualmente desarrollado por este tipo de pacientes, induciendo a la manifestación de su universo interno de una forma estética.

Con respecto a las críticas señaladas, la psicoanalista (2010:7) matiza que hay normas preestablecidas en el juego, ya que el acto teatral es una ceremonia delimitada en el tiempo y el espacio y exige un regreso necesario a la realidad.

Na improvisação posso inventar o meu texto, porém não posso abandonar a personagem que me foi atribuída, uma vez que a aceitei. Ela tem um limite no tempo. Quando a improvisação acaba, abandono a minha personagem para tornar a ser eu mesmo. [...] Quando digo ‘vou fazer teatro’, instaura-se um silêncio de teatro, um tempo de teatro, um espaço de teatro.

Aunque la autora reconoce (2010:8) el grado de exposición personal de los participantes, puntualiza que “[...] a rigidez do seu universo codificado permite a manifestação do pulsional sem autorizar o seu transbordamento.” Es decir, el teatro cuenta con dos elementos de contención que impiden el goce ilimitado del sujeto: la convivencia con el grupo y la invitación al acto en lugar del *acting-out* o paso al acto⁵³. En efecto, en las improvisaciones del *arcoíris*, la estrategia grupal representa un medio de comunicación y de moderación que posibilita que, en un espacio controlado, el sujeto se desplace de la realidad en

⁵³ Término utilizado en psicoanálisis y en psicología clínica para designar acciones llevadas a cabo por el individuo fuera de la situación terapéutica.

la que se basa su imagen de opresión para trabajarla artísticamente, con la colaboración de todos, logrando una manifestación colectiva, y ya no individual, del deseo.

En definitiva, subscribimos la opinión de Mady Schutzman (2006:152) al apuntar que “People will continue to question the political efficacy of his therapy and the therapeutic limitations of his politics.” Aunque se pueda apuntar falta de rigor metodológico al método boaliano de teatro y terapia, importa destacar su recurso pionero a otras disciplinas humanísticas como estímulo para el desarrollo de formas de expresión teatral que participan, a la vez, en procesos de emancipación personal.

II.2. El *magister ludi* del Nuevo Teatro

II.2.1. Crónicas de Buenaventura: (a)fic(c)iones y (r)evolución teatral

Reconocido con justicia en la comunidad literaria y teatral como uno de los representantes máximos del movimiento del Nuevo Teatro latinoamericano, el maestro Enrique Buenaventura Alder (1925-2003) se consagró como el fundador del teatro nacional colombiano y se individualizó como impulsor de la dramaturgia de creación colectiva. Su prolífica obra dramática y teórica, nutrida de un rico patrimonio cultural multiétnico, así como de los aportes de las ciencias sociales y de las prácticas dramatúrgicas occidentales, confirma el maridaje del teatro colombiano con un proceso revolucionario de liberación que ha influido en el quehacer escénico de otros países latinoamericanos, en la segunda mitad del siglo XX.

Aunque la aportación fundamental de su legado se centre en su labor como director, dramaturgo y ensayista de teoría y práctica teatral, Buenaventura se dedicó a lo largo de su vida a diversas actividades y a varios campos de la expresión artística, en los que igualmente se destacó como poeta, cuentista, periodista, pintor y diseñador.

En una entrevista a su hermano Nicolás Buenaventura, en 2002, recogida por María Jaramillo y Betty Osorio (2007:107), se comenta el acercamiento del autor al mundo artístico, en particular en lo que se refiere a su inicial inclinación por la actividad poética⁵⁴ y a sus primeros ensayos en la práctica teatral.

[...] había nacido poeta, se llenaba de poesía de mañana a la noche, le salía poesía por los poros, le saltaba entre los dedos y en la casa nuestra no había rincón donde meter su poesía. Escribía poesía encima de cualquier otra poesía, de Lorca, de Neruda, de Guillén, de Huidobro, o bien la escribía por su cuenta a borbotones. Hasta que un día, aburrido de guardar poesía, resolvió recordar que muy niño era teatrero de iglesia, armó su cofradía, su grupo, y los encargó de regar su poesía.

⁵⁴ Obra poética reunida en *Obra completa I: poemas y cantares* (2004).

En efecto, Buenaventura procuró vincularse, a lo largo de los años escolares en Cali, su ciudad natal, al arte de las tablas participando en elencos estudiantiles y en compañías trashumantes de teatro popular, para las cuales escribía y representaba *sketches* que tendrían influencia más adelante en la concepción de un tipo de dramaturgia de carácter nacional y popular.

No obstante, la inquietud de su padre Cornelio Buenaventura y de su madre Emma Alder, de ascendencia alemana, ante las inclinaciones del joven, en una época en la que no se entiende el teatro como actividad profesional y medio de vida, lo conduce a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Nacional, en Bogotá, aunque sin cumplir con las exigencias académicas. Su afición por la pintura lo lleva a asistir paralelamente a clases en la Escuela de Bellas Artes, donde adquiere una destreza plástica de imprescindible valor en su posterior paso por las tablas, particularmente por la visión que adquiere en el montaje y las escenografías de sus obras. Asimismo, con sus dibujos ilustró numerosos textos, programas y afiches.

Sus inquietudes intelectuales determinaron el cambio de la pintura por la escritura por ocasión de su viaje al departamento del litoral pacífico colombiano, el Chocó, en donde se deja contagiar por el mestizaje étnico y cultural de la población indígena, recogiendo de las tradiciones afro-colombianas un rico *corpus* que transformaría en material artístico. Cabe citar obras tan notables como *Historia de una bala de plata* (1979), por la que recibió el Premio Casa de las Américas (1980), *Ópera bufa* (1982) y *Bahía Cochinos* (1984) que forman parte de su trilogía sobre el Caribe.

Su incursión en el mundo de las tablas ocurre a través de una gira nacional, por influencia de la compañía teatral argentina de Francisco Petrone, que lo encamina a un periplo por diferentes países latinoamericanos, en el cual ejerce diferentes oficios⁵⁵ y se acerca a los planteamientos teatrales más relevantes que tienen lugar en Brasil, en Argentina y en Chile. En Recife trabaja con el Teatro do Estudante, dirigiendo *Tres Cavaleiros a rigor*, de Hermilo Borba

⁵⁵ Durante este periodo desempeña toda clase de oficios, desde marinero a cocinero.

Filho, y adquirió nuevos conocimientos sobre la tradición cultural folclórica afro-brasileña que representaría en una de sus últimas obras, *Guinnaru* (1997). Asimismo, frecuenta el Teatro Arena de São Paulo y asiste al desarrollo de las artes escénicas en una fase previa a la dirección de Augusto Boal. En Chile participa en el teatro universitario dando clases de expresión popular, así como asiste en Argentina al gran movimiento del teatro independiente, dirigido por Leónidas Barletta, y estrena en Buenos Aires, su primera obra: *Y el demonio llegó a la aldea* (1956). Buenaventura (1982:84) reconoce la importancia de su contacto y experiencia con dramaturgos de la talla de Osvaldo Dragún, protagonista del movimiento del Teatro Abierto argentino, que cuestionaban radicalmente la actividad del teatro tradicional:

Cuando trabajé en Buenos Aires en el Teatro Independiente, me encontré con una tradición sólida en la cual se habían formado grupos, la mayor parte a modo de cooperativas, es decir, que no dependían de una empresa y en la cual se formaban autores, directores y escenógrafos. Para mí esto era una revelación y una revolución. Se discutía, se estudiaba a Stanislavsky, se hablaba de Brecht, se montaba a los clásicos de manera audaz y se llevaban a escena nuevos textos de autores extranjeros y nacionales [...].

La toma de contacto con grupos de teatro independientes influyó decisivamente en la gestación de su proyecto de creación de un movimiento teatral en Colombia, hasta entonces inexistente en el país. En efecto, Carlos Reyes (2004:116) comenta la inexistencia de una tradición dramática en Colombia “[...] hasta mediados del siglo XX, al contrario de lo que ocurría en otras capitales de América Latina que habían logrado consolidar una actividad continua.”

Además, la experiencia de Buenaventura con grupos de teatro experimental motivó su reflexión en torno al concepto de grupo teatral en cuanto grupo estable con estructura para montar obras de repertorio en temporadas permanentes y capacidad para fidelizar un público. Desde el punto de vista técnico, adquirió conocimientos sobre el teatro épico de Bertolt Brecht y

participó en talleres de preparación del actor, inspirados en el método Stanislavsky, que, a su vez, incorporaría en las tareas colectivas de investigación en Colombia. Asimismo, el dramaturgo absorbe el espíritu de militancia política de los grupos independientes y su protagonismo en la reacción cultural a las dictaduras que asolaron los países latinoamericanos.

La aplicación de estas propuestas revitalizadoras en la dramaturgia nacional colombiana se inicia con la creación de la Escuela Departamental de Teatro (1956), en el Instituto de Bellas Artes de Cali. Bajo la dirección del español Cayetano Luca de Tena, la escuela recibió la incorporación de Buenaventura como profesor y, más tarde, como director hasta 1969, año en que cierra bajo el efecto de medidas represivas.

A semejanza del Teatro Arena, las líneas de trabajo de la Escuela de Teatro se desarrollaron, en una primera fase, en dos tendencias diferentes. Por una parte, predomina una estética de corte nacionalista, pautada por un rescate de las raíces culturales colombianas y de la tradición folclórica popular, a la vez que se insiste en la adaptación de obras clásicas que reflexionaran sobre la búsqueda de lo particular en lo universal. En su conjunto, constituyen los fundamentos en los que Buenaventura se basó para renovar la escena, atendiendo al escaso nivel de tradición teatral que presentaba el país, y representaron la síntesis de la misión humanista defendida por el autor (1962:1).

Nuestro mundo se abre hacia la incorporación, cada vez más vasta, del pueblo, de todos los hombres, a los beneficios de la civilización y a la cultura. Nuestro mundo busca, dolorosamente, una realización del Humanismo [...] Pues bien, el teatro, fiel a su destino de reflejar la realidad y de mostrar mejor que cualquier arte, su condición variable, tiene que responder al propósito enunciado arriba y convertirse en un instrumento eficaz para realizarlo.

II.2.1.1. (Re)acción cultural: *papeles, trampa y denuncia*

En los notables estudios de la investigadora Beatriz Rizk (1990, 1991:24) sobre la producción de Buenaventura, la autora distingue tres periodos diferentes en la trayectoria del dramaturgo colombiano:

- 1) Una primera etapa formativa que va desde 1957 hasta 1967;
- 2) Una segunda etapa de plenitud y desarrollo, periodo de madurez, que cubre los años de 1968 a 1978 y
- 3) La tercera que parte de 1979 hasta nuestros días en la que la búsqueda hacia un teatro totalizante lo llevará a explotar varios senderos como la lingüística y la semiótica que [...] influirán notoriamente en su producción dramática.

En efecto, durante el mencionado primer periodo formativo, al que Carlos Reyes (1965:86) denomina etapa “didáctica-nacionalista”, Buenaventura desempeña un papel crucial en el desarrollo de una conciencia histórica de la tradición cultural colombiana mediante una revisión de la literatura popular. Recuerdos de esta etapa son sus espectáculos⁵⁶ relacionados con fiestas religiosas y relatos populares, inspirados en los cuentos de Tomás Carrasquilla, de quien tomó uno de sus textos de tradición religiosa más conocidos para transformarlo en su obra *A la diestra de Dios Padre* (1958). Su gran éxito simbolizó el advenimiento del teatro colombiano contemporáneo, cumpliendo con el objetivo del ideario propuesto por el autor (1969a:112): “[...] era necesario empezar por eso, por las costumbres teatrales existentes e ir hacia el pueblo en lugar de pretender que el pueblo fuera hacia el teatro”.

Este proyecto se consubstanció igualmente en obras como *La tragedia del rey Christophe* (1961), por la que obtuvo el premio del Teatro de las Naciones (1963), concedido por la UNESCO, y *Un réquiem por el padre las Casas* (1963). Buenaventura se inspira en figuras y temas históricos latinoamericanos para

⁵⁶ Dirige, en 1957, una pequeña obra de su autoría y de base cultural hispánica, *Misterio de adoración de los Reyes Magos*, en referencia a las celebraciones de algunas poblaciones de Antioquia y del Valle. Esta primera etapa se completa con algunas obras suyas, consideradas menores, basadas en leyendas, cuentos populares y adaptaciones de relatos maravillosos e infantiles, entre las que se destacan *El Monumento* (1959) y *San Antónito* (1965).

abordar el proceso de asimilación y transformación cultural de las tres raíces étnicas implicadas en el proceso de colonización, acercando, como comenta Beatriz Rizk (Cajiao, 1992a:186), el teatro a la esfera popular y a los planteamientos del discurso postcolonial.

Es un teatro que al estar inscrito desde la marginalidad, o sea, desde el punto de vista del segmento de la sociedad que tradicionalmente ha estado oprimido por las clases hegemónicas, promueve un nuevo sentido histórico en el hombre de su tiempo al rescatar héroes y eventos transcendentales para la memoria colectiva del pueblo.

Además, esta actitud cuestionadora sobre el modo de pensar los procesos socio-históricos latinoamericanos entronca con los objetivos de los estudios culturales. En ese sentido, el drama histórico *Un réquiem por el padre Las Casas* refleja el elemento indígena y el choque cultural subyacente al proceso de Conquista, cuestionando su legitimidad y los desmanes cometidos por muchos conquistadores, en un análisis hecho desde el referente del personaje que fue determinante en el cambio de la historia del continente: fray Bartolomé de Las Casas. De igual modo, *La tragedia del rey Christophe* sigue la misma línea de drama histórico, basado en el héroe de la independencia haitiana, Henri Christophe, para reflexionar sobre el genocidio cultural provocado por el colonialismo imperialista. Posteriormente, el tema nativo lo desarrolla con su obra *Crónica* (1989), desde la perspectiva del colonizador integrado en la cultura del otro.

Por otra parte, en su artículo “En busca de un método para la enseñanza teatral” (1962:1), Buenaventura comenta la necesidad de forjar un nuevo teatro basado en el conocimiento de los repertorios internacionales: “[...] tradiciones medievales europeas que nos vinieron a través de un mal conservado y peor conocido teatro misionero español y las de la incomparable Commedia dell’Arte que culminaron en un Goldoni y un Molière, así como las del corral español y las de la rica y universal escena isabelina, todas son patrimonio nuestro”. En este contexto, procuró recurrir a las obras de autores vanguardistas internacionales para abordar circunstancias que entraban en

relación con el público al que se dirigían. Santiago García (1994:264) recoge el testimonio de los encuentros, denominados “sábados obreros”, entre los artistas de grupos como el TEC y La Candelaria y representantes del proletariado:

Hicimos once sesiones con los obreros, les presentamos las obras de teatro que teníamos en ese momento y no solamente las obras de teatro: la Orquesta Filarmónica se unió a nosotros; se ofrecieron conciertos de cámara; se presentaron algunas películas; se hicieron actos culturales cada sábado: durante once sábados se discutía y se hablaba. Lo que en esos momentos teníamos eran obras de Brecht, de Peter Weiss, clásicos de Shakespeare, de Esquilo, de todos, desde los griegos hasta los autores más contemporáneos; todo un abanico de posibilidades para que se discutiera. Al fin y al cabo resultó que la temática que nos proponía este público era la de nosotros mismos. Nos decían: ‘Están muy bellas sus obras, compañeros, lindas, esas obras del alemán, esas son muy lindas. Pero nosotros queremos fundamentalmente ver ahí nuestros problemas; claro que a través de los problemas que plantea el alemán pues también están nuestros problemas; pero quisiéramos que fueran de primera mano, que fueran hechas por ustedes mismos’.

De un modo similar a Boal, esa búsqueda se materializó, primeramente, en la nacionalización de los clásicos⁵⁷, lo cual implicó una conversión y adaptación del contenido de esas obras a las circunstancias nacionales. Las versiones de las obras eran nacionalizadas en un intento de buscar líneas paralelas que permitiesen encontrar correspondencias entre las dos realidades, la pasada y la contemporánea, establecer puntos de contacto y analizar cómo surgen y la sustancia de la que están hechas. Citamos, en particular, el montaje de *Edipo rey* (1959), en las escaleras del Capitolio Nacional, por su repercusión en el ámbito del teatro nacional e impacto notable en el público, puesto que al basar el tema en el conflicto de intereses entre el monarca y su comunidad,

⁵⁷ Con el fin de evitar un largo listado, mencionamos algunas de las obras montadas: *Petición de Mano*, de Anton Chéjov (1957); *Casamiento a la fuerza*, de Molière (1957); *El juez de los divorcios y Las habladoras*, de Cervantes (1957 y 1958); *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare (1958); *Edipo rey*, de Sófocles (1959); *Larga cena de Navidad*, de Thornton Wilder (1959); *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux (1960); *La discreta enamorada*, de Lope de Vega (1961); *Llegaron a una ciudad*, de Joseph Priestley (1961); *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca (1962); *La Celestina* (1964), de Fernando Rojas; *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller (1965); *Las criadas*, de Jean Genet (1966), entre otras.

permitió que el público estableciera un paralelo con el régimen (1953-1957) de Gustavo Rojas Pinilla.

De este modo, al representar circunstancias de otros tiempos adaptadas a su época, se pretendía provocar una conciencia crítica en el espectador, siguiendo el principio brechtiano de enseñar deleitando. Su objetivo fue, como él mismo ha subrayado (1969a:114), “[...] la necesidad urgente de un teatro útil y estéticamente valioso”. En ese sentido, Buenaventura cimentó en esta etapa la base de un teatro politizado, inspirado en el materialismo histórico y basado en el compromiso del artista con el desarrollo del proceso creativo como actividad social. “No puede haber -sabemos- liberación nacional sin transformación radical de las estructuras sociales. La oligarquía es el eslabón principal de la cadena de la dependencia. No puede haber teatro ni cultura nacional que no sean anti-oligárquica, anti-elitista y anti-imperialista.” (Buenaventura, 1977a:133).

Como consecuencia de su notable éxito, el autor es invitado a participar en el IV Festival de las Naciones de París (1960) con la segunda versión de *A la diestra de Dios Padre*, recibiendo por ella el premio del festival, de fundamental importancia al despertar el interés por el teatro latinoamericano en Europa. Durante su estancia en Francia, trabaja para la Escuela de Teatro de las Naciones y aprovecha para estudiar el panorama teatral del país, acercándose de forma consistente y crítica a la obra de Brecht⁵⁸. Con el mismo objetivo viaja a Italia, en donde trabaja brevemente con el Teatro Eliseo en Roma y el Piccolo Teatro de Milán. Su corta estadía en Europa estará marcada por el contacto con su futura compañera y colaboradora, Jacqueline Vidal.

A su regreso a Colombia, Buenaventura refuerza su conciencia de director de una institución teatral que progresivamente logra un amplio reconocimiento nacional e internacional, respaldado por la subvención oficial a su labor en la formación de un teatro nacional. En este contexto se opera la constitución del grupo de la Escuela de Teatro como grupo independiente,

⁵⁸ Buenaventura fue pionero de los estudios sobre Brecht en Colombia. Su proceso de familiarización con las teorías del dramaturgo alemán y las posibilidades de aplicación de su trabajo a la dramaturgia latinoamericana quedan patentes en sus escritos en la revista cultural y literaria colombiana *Mito* y en el apartado ensayístico de su obra *Máscaras y Ficciones*.

proceso que se desencadenó mediante una ruptura interna y externa. Si hasta ese entonces, su misión cultural de llevar la cultura al pueblo había contado con el aval de las entidades gubernamentales, a medida que el contenido político se hace patente en sus obras, Buenaventura y su grupo se enfrentan a presiones oficiales que pasarían por una reducción del financiamiento estatal, todo lo cual desencadenó una crisis interna en el grupo, en 1965, derivada de las diferencias de criterio y objetivos en cuanto a la selección de obras por parte de la directiva. La tendencia de una parte del grupo a adaptar el repertorio a intereses comerciales que implicaban cierto tipo de concesiones a nivel estético, político y social a favor de subvenciones estatales, implicó una ruptura con los miembros más activos y comprometidos. “La división del TEC no tuvo otro origen que la contradicción entre un grupo que se dedicó por un teatro combativo, ligado a la problemática colombiana y latinoamericana, haciendo un desafío al sistema a riesgo de perder la ayuda oficial y otro grupo que creyó posible seguir comiendo con el diablo y haciendo arte al mismo tiempo.” (Buenaventura, 1972:39).

El intento de reestructuración interna se efectuó con ocasión del montaje de *La trampa* (1967), obra estrenada bajo la dirección de Santiago García, del grupo La Candelaria. Con su montaje, el grupo y Buenaventura tomaron conciencia de la necesidad de estrechar relaciones con las circunstancias de la vida nacional para mantener el proyecto de un teatro popular, lo cual significó enfrentarse al sector oficialista. Esta elección implicó su afianzamiento como movimiento teatral independiente y produjo un consecuente quiebre con las instituciones gubernamentales, además de cuestionar toda la estructura tradicional de teatro hasta entonces realizada.

En efecto, desde el punto de vista socio-histórico, *La trampa* fue una respuesta a la crisis interna del grupo y un modo de contestación a los abusos de poder de las dictaduras militaristas centroamericanas⁵⁹, en este caso la del dictador Jorge Ubico de Guatemala y su régimen opresivo. Buenaventura lo

⁵⁹ Su obra se suma al repertorio de obras de denuncia de los caudillos latinoamericanos, entre las que destacamos: *El Señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias (1946); *El recurso del método*, de Alejo Carpentier (1974); *Yo el supremo*, de Roa Bastos (1974) y *El otoño del patriarca*, de García Márquez (1975).

recoge de forma fiel, analizando lo que la dictadura tiene de particular y general para demostrar un trasfondo ideológico marcado por la intervención de los militares en los gobiernos constitucionales latinoamericanos, su ilegítima elección como líderes políticos y el apoyo estratégico del gobierno estadounidense. Su conciencia crítica sobre los mecanismos opresores creados por el régimen para combatir fuerzas insurgentes y los efectos de la manipulación alienante del poder quedan patentes en pasajes como: “Si uno es audaz, se compromete, si uno es prudente se compromete. Si uno es leal también se ve comprometido, lo mismo que si fuera traidor. En este tiempo no se puede evitar el compromiso.” (Buenaventura, 1967:54).

En consecuencia, *La trampa* fue considerada ofensiva para las fuerzas militares, con lo cual no pudo estrenarse en Cali y provocó la cancelación de la subvención oficial que el grupo recibía del Ministerio de Educación.

La obra corta *El presidente*, del mismo año, constituye el epílogo de *La trampa*, que tendría eco en el montaje de *Los papeles del Infierno* (1968), un conjunto de varias piezas en un acto cuya estructura se inspira en el ciclo de Brecht *Terror y miserias durante el Tercer Reich*. En opinión de Buenaventura (Reyes, 1968:100), las cinco piezas de la obra (*La Maestra*, *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia* y *La Requisa*) son “[...] un testimonio de casi veinte años de violencia y de guerra civil no declarada” entre conservadores y liberales. La obra plantea, con profundidad y maestría, la violencia que azotó el país a partir de hechos cotidianos que menoscabaron la dignidad de muchos colombianos durante el nefasto conflicto. Convulsiones que desencadenaron, de acuerdo con el crítico Fernando Cajiao (1992b:31), un compromiso social de denuncia por parte de los sectores artísticos colombianos:

Los acontecimientos sociales y políticos de los años cuarenta tienen mucho que ver con las nuevas inclinaciones escénicas. El surgimiento del caudillo Jorge Eliecer Gaitán, por ejemplo, conductor de masas de impulso incontenible, su asesinato el 9 de abril de 1948 y la violencia que enseguida se desencadena entre liberales y conservadores, en campos y ciudades, con un saldo de muertos calculados en 300.000 personas, determinó la actitud artística de toda una generación de novelistas, poetas, pintores y dramaturgos.

Esta auténtica guerra civil no declarada culminó con la dictadura del general Rojas Pinilla [...]. La caída del general, en mayo de 1957, coincide, precisamente, con la realización, unos meses más tarde del Primer Festival Nacional de Teatro en el Colón de Bogotá, acontecimiento que vino a oficializar una evolución teatral que ya se estaba realizando en todo el país.

El planteamiento de episodios históricos delicados y de temas referentes a la realidad nacional motivarían un escándalo de grandes proporciones en el ámbito político que se agudizaría con la participación solidaria del grupo en manifestaciones estudiantiles, en particular, con el movimiento de los 53 estudiantes de Cali. En consecuencia, el grupo fue expulsado de la Escuela de Teatro y Buenaventura despedido como director. En las palabras del autor (1984:32-37): “[...] los viejos partidos, que sentían que el país se les iba de las manos, apretaron la tuerca. Dentro de la represión cayó el teatro y fuimos expulsados del campo oficial en el cual aparecíamos ya como conspiradores”.

En respuesta a semejante golpe, el colectivo funda, en 1969, su propio edificio y se constituye como grupo independiente (Teatro Experimental de Cali). Al contar con sus propios medios de producción⁶⁰, con su sala propia y elementos teatrales complementarios, el TEC pasa a elaborar sus propios productos artísticos (textos y montajes), encargándose de realizar la comunicación con el público.

En esta etapa de consolidación del grupo, el autor inicia con su compañía un proceso de investigaciones teatrales y comunicacionales sobre la relación director/actor/espectador en los que basaría su propuesta de creación colectiva. El crítico Gonzalo Arcila recoge su testimonio (1983:53): “Lo que debemos hacer es trabajar en equipo, que los autores se unan a los actores, que escriban y corrijan sus obras en compañía con éstos y que la tendencia sea teatro para los más amplios públicos posibles”. Un *Réquiem por el Padre las Casas* es, de hecho, la obra pionera en el trabajo de discusión, aunque informal, con los

⁶⁰ Al igual que el Teatro Arena, las instalaciones del TEC permitían la participación de actividades comunitarias (conferencias, debates, cine-club, sesiones de títeres infantiles, talleres de música y canto, entre otros).

actores y con la que inicia una práctica que evolucionará hacia el trabajo colectivo.

Este intento de colectivización del trabajo impulsó a Buenaventura a estructurar un método por medio del cual se analizara dialécticamente una práctica teatral basada en los conceptos de cultura y práctica social. En esa línea surge el denominado método de creación colectiva, sistematizado teóricamente en ensayos tan notables como “Apuntes para un método de creación colectiva” (1971), ampliados en “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC” (1975) y “Dramaturgia del Actor” (1985b).

Fruto de una práctica teórica reflexiva, estos trabajos recogen la organicidad de su método a través de sus diferentes etapas (investigación, elaboración del texto, improvisación, montaje y presentación ante el público), en las que el actor escribe mediante imágenes un texto que es fruto de un trabajo colectivo. Los ensayos relacionados con la improvisación constituyen, según el autor, la columna vertebral del proceso, ya que las improvisaciones analógicas realizadas por los actores constituyen la materia prima para la escritura final de la obra.

Asimismo, al motivar la participación de todos los elementos del TEC en las diferentes fases de desarrollo del producto teatral, Buenaventura anula las dicotomías entre autor y espectador, entre productor y consumidor, entre director y actor, y evita la compartimentación del proceso creativo que convierte la experiencia artística en un fenómeno individual. Además, su estudio metodológico sobre el trabajo actoral constituye una de las propuestas más sistematizadas y difundidas en el contexto del Nuevo Teatro.

Por otra parte, la participación del teatro en los debates políticos que ocuparon el interés del momento y su utilización como arma de denuncia nos permite considerar las obras de Buenaventura como un testimonio histórico a través del cual podemos leer la intrahistoria del país. En ese sentido, coincidimos con Beatriz Rizk (1990, 1991) y José Miguel Oviedo (2001) en que la temática clave de su obra gira en torno a la violencia, preocupación central que

recorre toda su producción y que se incrementa particularmente en su segundo periodo de producción, entre 1968 y 1978.

En la secuencia de *Los papeles del infierno* (1968), que analiza la irrupción de la violencia y su devastador efecto en la esfera pública y privada de la sociedad colombiana, Buenaventura sigue produciendo junto con el TEC obras que reflejan la tensión entre fuerzas productivas y relaciones de producción, las formas de represión de los gobiernos frente a los nacionalistas, las luchas campesinas y los movimientos guerrilleros de liberación. Ejemplo de ello son las obras *Soldados* (1968) y *La denuncia* (1973), en las que aborda la masacre de las tres mil personas involucradas en la conocida “Huelga de las Bananeras” (1928) a manos del ejército que protegía los intereses de la *United Fruit Company*.

En la estela de Peter Weiss y bajo la ineludible influencia de Brecht, se aplican en *La denuncia*⁶¹ las técnicas de investigación histórica del teatro-documento mediante la introducción de documentos oficiales, con la intención crítica de confrontar el texto histórico oficialista de los terratenientes y el texto oral de los testigos y, de ese modo, poner en evidencia los discursos camuflados del poder y restablecer el vínculo entre teatro y realidad. En ese sentido, fue la obra más documentada del grupo y la segunda de creación colectiva que el TEC produjo.

El planteamiento del impacto de la violencia bipartidista en la ruptura del tejido social se sigue formulando en obras como *El sueño* (1972) y *El menú* (1974), alcanzando su máxima expresión en *La orgía*⁶² (1977), uno de los textos más logrados del autor y que más producciones ha conocido. Se sirve de la estética del esperpento de Valle Inclán, combinada con elementos grotescos del teatro del absurdo de Artaud, para reflejar la deformación de los valores éticos y de las relaciones humanas, sintetizados en las palabras de uno de sus personajes:

Mendigo 1: Deudas, empréstitos, inversiones extranjeras, banquetes de la austeridad, desfalcos, conspiraciones, prisiones... cárceles, calabozos, embajadores, reinas de

⁶¹ Tiene como antecedente dramático la obra *La indagación* (1985), de Peter Weiss.

⁶² Su antecedente directo es la obra *Las sirvientas* (1947), de Jean Genet.

belleza, ministros, actos de caridad, gerentes, obispos, empresas privadas, jerarquías, impuestos, huelgas, atentados, mayorías silenciosas, minorías bulliciosas, bancos, bancos... (Buenaventura, 1977b:176)

A finales de los setenta, el TEC se consagra, al igual que el Teatro Arena, como grupo consolidado, de prestigio en el ámbito teatral y participante de giras a nivel nacional e internacional. La compañía regresa a Francia para participar en el VIII Festival de Teatro de Nancy (1971), ocasión en la que el director francés Jean Louis Barrault les invita a participar durante una temporada en el Teatro Recamier de París, seguida de giras que se extienden a Italia, España y Polonia. En el continente americano, el TEC participa en los festivales de Colombia (1971), de San Francisco y Ecuador (1972), de Puerto Rico y Caracas (1973) y de Cuba y Nicaragua (1980), seguidos de una gira por México. Por ese entonces, sus obras más emblemáticas como *A la diestra de Dios Padre*, *Soldados* y *La Orgía* se presentaron en la casi totalidad de los países latinoamericanos, en Estados Unidos y en países occidentales, siendo traducidas a diversos idiomas. Asimismo, Buenaventura adquiere una proyección internacional que queda patente en las numerosas invitaciones para impartir talleres, seminarios, conferencias, charlas y simposios sobre su práctica teatral.

En el ámbito colombiano, Buenaventura colabora en la fundación y consolidación de instituciones como la del gremio de teatristas, la Corporación Colombiana de Teatro -CCT- (1969), de importancia notable en la valoración del acontecimiento histórico como material de trabajo dramático. En efecto, la CCT insistió, a nivel formativo, en la creación de talleres nacionales, colaboró en el asesoramiento de nuevos grupos teatrales y estableció convenios entre la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) y el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS). El primer congreso nacional organizado por la CCT, debatió la necesidad de reforzar el vínculo entre la clase obrera y el trabajo teatral, con el objetivo de valorar el papel del arte en la lucha por la liberación nacional. Se trata, además, de una propuesta compartida por

Buenaventura en el ensayo “Artistas y obreros en el Nuevo Teatro” (1978a:40-43).

En el ámbito de la docencia, los miembros del TEC desempeñaron esta labor mediante la formación de promociones de actores por medio de la Universidad del Valle, en centros de capacitación variados, como la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura y la Escuela de Teatro del IDAC. En la misma línea, Buenaventura fundó en Cali el Taller de Teatro (1975) y la Escuela de Teatro (1980) y colaboró junto con el TEC, de forma solidaria, en la dirección de otros grupos, como el de la Universidad Santiago de Cali, La Máscara, TEOPAL, Comunes y el Grupo del DANE, entre otros, estimulando la diversificación de propuestas escénicas.

A lo largo del proceso de difusión de su metodología de trabajo, Buenaventura y el TEC compartieron experiencias con otros autores y grupos colombianos y latinoamericanos en un intercambio de métodos y prácticas teatrales. Ejemplo de ello es la estrecha colaboración con Santiago García y el grupo La Candelaria, con quienes Buenaventura intercambió espacios, ideas y puestas en escena y con Carlos José Reyes, a quien debe su colaboración en el montaje colectivo de *Soldados*.

Durante este período, Buenaventura desempeñó el incansable rol como educador y formador que mantendría a lo largo de su trayectoria dramática. Además de los mencionados cursos que imparte en Chile y las conferencias de literatura en Brasil, Buenaventura formó parte del profesorado de la Escuela de Bellas Artes en Colombia y trabajó, posteriormente, en la Universidad Santiago de Cali como profesor de literatura. En el ámbito universitario, mencionamos igualmente su relevante trabajo en la fundación de la Escuela de Teatro en el Departamento de Letras de la Universidad del Valle (1975) y su colaboración en la creación de Talleres de Teatro que representaron varias de sus obras. De su distinguida labor pedagógica⁶³ resultó el nombramiento de “Doctor Honoris Causa” (1977) por la institución.

⁶³ Su obra cuenta con una vasta producción dedicada a la pedagogía (formación, enseñanza teatral, currículo y didáctica del teatro) llevada a cabo entre 1958 y 2003. Su valoración crítica se puede

Su perfil de maestro queda singularmente manifiesto en las palabras de Luys Díez (1981b:49) con ocasión del II Festival de Teatro Popular Latinoamericano de New York (1980): “En realidad, la analogía que mejor le cuadra... es la de *magister ludi*, un nuevo Séneca o Eurípides rodeado de discípulos pendientes de su palabra”.

Según el criterio de Beatriz Rizk (1991), a lo largo de su tercer periodo de producción, y una vez consolidado su trabajo metodológico, Buenaventura se centra a partir de la década de ochenta en el desarrollo de un planteamiento teórico sobre la creación teatral con el objetivo de otorgar un trasfondo teórico válido al movimiento del Nuevo Teatro. Se trata de una preocupación compartida por otros críticos y teóricos, como Santiago García (1994:93):

La gran cantidad de obras y de grupos que han aparecido en nuestro continente donde las condiciones lo han permitido en estos últimos diez años, es incomparablemente superior a todo lo realizado en los 50 años anteriores. Pero a esta cantidad de producción no podemos presentar sino un escasísimo material teórico y de investigación [...] Y en la relación de estos dos elementos, el práctico de producción y el teórico, está la clave de un futuro desarrollo de nuestro arte.

II.2.1.2. (Meta)teatro: (inter)cambios y (re)escritura

Dada la ausencia de una sistematización teórica consistente, Buenaventura afronta la necesidad de desarrollar un soporte conceptual sobre la significación y función del teatro, lo cual generará una obra ensayística⁶⁴ que supera en volumen la producción dramática del autor y lo individualiza como uno de los máximos exponentes del pensamiento teatral hispanoamericano.

encontrar en Rizk (1990), Mauricio Domenici (1995), Elvia González (1998) y Mario Cardona (2003, 2006, 2009).

⁶⁴ Según la investigación documental *Enrique Buenaventura: clasificación y documentación de su obra teórica* (Cardona, 2003), la obra sobre teoría teatral de Enrique Buenaventura está conformada por 110 documentos originales (entre ensayos, artículos, ponencias y proyectos de investigación) divididos en nueve líneas temáticas (antropología, historia, creación colectiva, Brecht, adaptaciones, enseñanza teatral, lingüística, teatro y cultura y arte dramático).

Sus investigaciones van cimentando un andamiaje teórico y crítico en el que examina no solo las teorías más relevantes del teatro universal, sino también el significado de la cultura y de la sociedad, ofreciéndonos, a su vez, una visión perspicaz de las artes y ciencias a su disposición para lograrlo. En una ponencia (1979:s/p) presentada en el I Congreso Nacional de la CCT (1978), Buenaventura anuncia que, sin prescindir del materialismo histórico, el planteamiento de la cuestión estética se basará, bajo el enfoque interdisciplinario de los estudios culturales, en campos como la semiótica, la lingüística y en disciplinas como la antropología estructural, la psicología y las ciencias políticas.

Entendemos por estética una reflexión tan rigurosa como sea posible sobre los sistemas de signos llamados 'obras de arte' (en este caso sobre los sistemas de signos llamados 'espectáculo teatral') que los analice en relación con otros sistemas de signos de una formación cultural dada, inscrita en unas relaciones socio-económicas históricamente determinadas.

Si bien es cierto que la filosofía del materialismo histórico fue la brújula que orientó su discurso artístico hacia un análisis de la historia y los conflictos de Colombia, Buenaventura elabora su teoría teatral basándose en los trabajos de Claude Lévi-Strauss sobre la estructura de los mitos, en los planteamientos de Sigmund Freud sobre el inconsciente, en las teorías de los signos de Ferdinand de Saussure, en los estudios sobre la comunicación de Roman Jakobson y John Austin y en los trabajos sobre la cultura de Yuri Lotman y Mikhail Bakhtine, por citar algunos teóricos. En su conjunto, este material actuó como plataforma para profundizar en el conocimiento de la conducta del ser humano y lo fue desarrollando con la práctica teatral, en un constante diálogo con actores, espectadores y otros dramaturgos.

Uno de los enfoques fundamentales que expone en sus ensayos es que el texto escrito representa uno de los elementos constituyentes del evento teatral, compuesto, a su vez, de varios sistemas de significación (sonidos, luces, gestos, movimientos, espacio, escenografía, etc.) que se entretajan para producir un

espectáculo único e irrepetible. Se trata de una perspectiva de carácter dialéctico, en la estela de los estudios sobre la hibridez postmoderna señalada por Toro (1991) y Lehmann (2006) y de los estudios de semiología teatral de Anne Übersfeld, para quien una dramaturgia dinámica resulta de un proceso de producción en el que se mezclan diferentes textos y se niega la existencia de un sujeto responsable por un texto totalizante.

En la praxis teatral, las representaciones de este periodo se caracterizan por la utilización de un discurso más sobrio y el empleo de un lenguaje esencialmente poético y metafórico. Sin anular el trasfondo ideológico de su trabajo, Buenaventura procura una relación connotativa del espectáculo con el público, en obras que no se centran únicamente en “[...] la situación, el conflicto, los sentimientos de los personajes, sino también en el silencio, el espacio, el tiempo, el gesto, la música, el ritmo, la luz y los objetos”. En “El enunciado verbal y la puesta en escena” expresa (1988a:41-43) su objetivo:

[...] que uno reconcilie las palabras con los movimientos físicos que las engendraron, y que este aspecto lógico y discursivo de la expresión verbal desaparezca bajo su aspecto físico, afectivo, es decir, que la palabras en vez de ser tomadas por lo que quieren decir gramaticalmente hablando, sean entendidas bajo el ángulo sonoro, percibidas como movimientos.

En ese sentido, Buenaventura trabaja con nuevas disciplinas en el arte escénico, como la kinésica (los movimientos del cuerpo y la gestualidad involucrados en el acto de comunicación) y la proxémica (percepción y uso del espacio en la comunicación), aplicándolas en talleres para entrenamiento de los actores, ya que constituyen la materia prima con la que el actor elabora un objeto artístico y desarrolla el discurso de la puesta en escena.

En efecto, la trilogía del Caribe (*Historia de una bala de plata*, *Ópera bufa* y *Bahía Cochinos*) forma parte de las obras de tendencia más austera del TEC por su refinamiento de los niveles semiótico, kinésico, próxemico e iconográfico. Se pretende, de ese modo, imprimir una dosis mítica a obras que entablan diálogo con el realismo mágico y recuperan el patrimonio cultural de las tradiciones

orales caribeñas. Asimismo, *El encierro* (1985), montada colectivamente sin palabras, utilizando lenguajes no verbales o un lenguaje ininteligible, es uno de los ejemplos de la experimentación a la que somete sus producciones.

En el ámbito de la semiótica, Buenaventura (1979:s/p) recupera la noción de “intertextualidad” introducida por Mijail Bakhtine en su estudio *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986[1929]) y desarrollada por Julia Kristeva para considerar que “[...] en cualquier representación más o menos compleja que pueda ser catalogada como sistema signico, hay elementos de otras representaciones”. En efecto, como hemos mencionado, Julia Kristeva (1978:147) parte de la premisa de que todo texto es una práctica semiótica, es decir, “[...] es una permutación de textos, una intertextualidad; en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan”. De ese modo, la obra de arte deviene un objeto de intercambio, de “préstamo” (Kristeva, 1978:188) que es punto de partida para nuevos textos.

La producción dramática de Buenaventura refleja en la práctica este concepto de obra multifacética, reelaborada a partir de otras producciones, en un claro guiño a la visión postmoderna de “La muerte del autor” (1987) de Roland Barthes, para quien el destinatario es el que debe recuperar y vitalizar el sentido del texto. En su tercera etapa de producción, Buenaventura elabora piezas que son resultado de traducciones, versiones y variaciones de obras en las que frecuentemente se aparta del texto original para crear versiones libres. Su obra *Soldados* (1968), un clásico dentro del repertorio colombiano, integra textos de la obra *Soldados* de Carlos José Reyes, que es, a su vez, una versión de algunos capítulos de la novela *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio⁶⁵.

Por otra parte, la tendencia general de la producción dramática de esta época se centra en la reelaboración de algunas obras anteriores, como *A la diestra de Dios Padre* y *Soldados*, en nuevas versiones, justificadas por Carlos

⁶⁵ Entre las numerosas obras que lo ejemplifican, citamos la versión libre *Las dos caras del patrón*, basada en *Las dos caras del patroncito*, de Luis Valdez; *El entierro* (1986), creada a partir de referencias intertextuales con *Los funerales de la mamá grande*, de Gabriel García Márquez; *Escuela para viajeros* (1989), adaptada libremente del cuento mexicano “El guardaguasas”, de Juan José Arreola.

Reyes (Buenaventura, 1977b:8) en el ensayo “El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo”:

[...] no solo se producen por la permanente inconformidad del autor con su obra [...] sino que nacen de las transformaciones del trabajo mismo, de sus grandes interrogantes, los cambios del público, de los espacios escénicos y sociales en que estas obras van a estructurarse. Son, por lo tanto, obras ‘abiertas’ que no solo cambian a través de sus diversos montajes sino también en su escritura e incluso en sus propósitos.

Asimismo, su producción se articula en torno a temas de carácter cíclico, lo cual desencadena que una obra se derive de otra, reafirmando o cuestionando los valores iniciales. En ese sentido, la reelaboración constante del tema de la violencia implicó un regreso a su texto bíblico *Los papeles del infierno*, del cual surge *El entierro*, del mismo modo que de *El presidente* y *La audiencia* surge *La gran farsa de todas las equivocaciones* (1983).

El eterno retorno al tema primordial del autor coincide, en este periodo, con una época en la que el recrudecimiento de la violencia alimenta el trabajo del TEC y de los dramaturgos colombianos, particularmente después del atentado contra el arte y la libertad de expresión que implicó, en 1989, la ocupación del teatro La Candelaria y la sede de la CCT a manos del Ejército. Buenaventura no es indiferente a este escenario y en sus obras *La estación* (1988), *El ánimo sola* (1989) y *Proyecto Piloto* (1989) recrea un mundo metafórico y esperpéntico, reflejo de los efectos de la llamada “guerra sucia” entre los cuerpos de seguridad y los narcotraficantes que alcanzó su nivel más alto de violencia en esos años, con una escalada de atentados terroristas y asesinatos políticos que se multiplicaron a diario alcanzando también a la sociedad civil. En efecto, la angustia cósmica, el terror contagioso y la incertidumbre se convierten en los denominadores comunes de las obras de entonces.

Su inquietante y pesimista *Proyecto piloto* hace una radiografía, muy similar a la obra *La peste* (1947) de Albert Camus, de la pérdida de valores y de la degradación de la condición humana, en la que predomina el sentimiento de impotencia del hombre ante un mundo absurdo e irracional, en consonancia

con la tradición filosófica existencialista ya iniciada por Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Kafka y Sartre. En un antecedente más lejano, encontramos ecos del teatro de la crueldad de Artaud manifestos en el uso de personajes intensos y violentos que invitan al público a participar en un ritual de exorcismo capaz de poner en evidencia sus obsesiones.

De ese modo, Buenaventura integra en sus producciones propuestas de los dramaturgos y directores más influyentes del siglo XX. Además del teatro de la crueldad de Artaud, retomó la sátira mordaz contra las convenciones sociales de Alfred Jarry, la crítica ácida del realismo deformante y grotesco de Valle Inclán con el que proyecta su denuncia sociopolítica y las técnicas del teatro-documento de Peter Weiss con las que procuró provocar el efecto de distanciamiento brechtiano. Acogió las premisas sobre las que se basó el teatro épico de Bertolt Brecht, rescatando el aporte fundamental del dramaturgo alemán: la idea del teatro como foro de discusión ideológica y política y como un vehículo de transformación social.

II.2.1.3. Labor meritoria

En el I Taller Internacional del Nuevo Teatro, convocado por el Instituto Internacional del Teatro (organismo de la UNESCO), en Cuba (1983), se reconoció el papel de Buenaventura en la coordinación de las directrices de la creación colectiva en el ámbito de la producción teatral del Nuevo Teatro. Cabe mencionar su compromiso con los talleres de formación en ciudades y pueblos, particularmente en comunidades marginales, en 1986, mediante un convenio con la Presidencia, el Banco de la República y el Centro de Capacitación SENA.

Del teatro al cine, el maestro actuó en los largometrajes *Milagro en Roma* (1988), dirigida por Lisandro Duque, y en *La Deuda* (1997), co-dirigida por Manuel José Álvarez y el hijo de Buenaventura, Nicolás Vidal, uno de los narradores orales más destacados de Colombia que realiza la película *La vida es muy dura* (1988) sobre su padre.

Las cincuenta obras propias, además de las diversas versiones que se han hecho de algunas de ellas constituyen un legado invaluable y representan, a la vez, un testimonio histórico de las vicisitudes por las que pasó Colombia a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Un trabajo que se consagró con galardones tan prestigiosos como el *Ollantay* (1978), otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Venezuela; el Premio de la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Cultura y la Educación; el premio de teatro latinoamericano de la UNESCO (1963) por *La tragedia del Rey Christophe* y el Premio Latinoamericano de Autores Dramáticos, además de los mencionados Premio Casa de las Américas (1967) por su pieza *Los papeles del infierno* y Premio de la Casa de las Américas de Cuba (1980) por la obra *Historia de una bala de plata*.

Al igual que Augusto Boal, Buenaventura fallece a sus 78 años, el 31 de diciembre del 2003, en Cali, víctima de una peritonitis desencadenada por una úlcera gástrica, y su cuerpo reposa bajo un árbol de mango, en las instalaciones del Teatro Experimental de Cali.

En suma, la valoración de su proyecto teatral como medio liberador de la dependencia cultural nos lleva a recordar los contundentes calificativos que han realizado la figura del autor. Entre ellos, mencionamos el de Patricia González (1984:45), para quien Buenaventura sería “el padre del teatro colombiano” y las felicitaciones de Barrault, en París (1971), recogidas por Antonio Corveiras (1971:68) por una propuesta teatral que “[...] está muy próxima del teatro que yo creo. Un teatro que recrea la vida: una llamada al ser humano y a su imaginación por medio de la autenticidad”. Por último, citamos las palabras de su compañero de teatro Carlos Reyes (Buenaventura, 1977b:22), para quien el *magister ludi* ha planteado a través de su obra “[...] que el teatro sirva como una posibilidad de poner en tela de juicio el mundo y el orden... y abrirle paso a un auténtico encuentro del hombre con el hombre”.

II.2.2. Creación colectiva: raíces y (con)textos

La dramaturgia de Enrique Buenaventura se inserta en el contexto del Nuevo Teatro, un movimiento cultural que cuestionó la historia nacional y sus sucesos políticos y que rechazó el colonialismo ideológico dominante en el medio artístico. Como movimiento teatral establecido en Colombia durante la década de los sesenta hasta finales de los ochenta, se asumió como una corriente autónoma que desarrolló la vitalidad de la cultura latinoamericana y las potencialidades de su patrimonio multiétnico, asimilando la influencia de la tradición clásica y los aportes teóricos de las prácticas dramatúrgicas del teatro occidental.

Este movimiento condujo a que en el seno del TEC y de otros grupos del movimiento del Teatro Nuevo se desarrollaran experiencias en torno a la creación estética y planteamientos sobre el espacio escénico que, en su conjunto, permitiesen efectuar novedosas formas de acercamiento al hecho teatral y descubrir efectivos medios de comunicación con su público. En ese sentido, la elaboración de una metodología basada en la creación colectiva fue indudablemente la contribución de mayor importancia de Buenaventura y el TEC en el ámbito del Nuevo Teatro y la que mayor difusión conoció a nivel nacional e internacional.

Esta labor obedece al mismo impulso innovador de otros dramaturgos, entre los cuales se pueden citar personalidades tan ilustres como Santiago García en Colombia, Augusto Boal en Brasil, Osvaldo Dragún en Argentina, Sergio Corrieri en Cuba, Emilio Carballido en México, Atahualpa del Cioppo en Uruguay.

En la implementación de la creación colectiva fue de crucial importancia el estudio y análisis de obras de autores como Brecht, Piscator y Weiss que impulsaron la experimentación de nuevas formas teatrales con fuerte contenido político, utilizando la escena como espacio de concienciación social de los ciudadanos. La adaptación de sus propuestas teóricas y prácticas por figuras tan prominentes como Buenaventura, Carlos Reyes y Santiago García, logró que

se convirtieran en una alternativa teatral real y efectiva en el ámbito de la dramaturgia colombiana.

Entre los antecedentes más relevantes del teatro político en la dramaturgia de compromiso social desarrollada por Buenaventura podría contarse la influencia notoria del trabajo teórico y práctico de Brecht, que el dramaturgo colombiano introdujo y desarrolló de forma pionera en Colombia. El concepto brechtiano de concientización social a través del arte parte de la base de que “[...] el teatro que en nuestro tiempo hemos visto convertirse en político, no había sido político con anterioridad [puesto que], enseñaba a mirar al mundo tal como las clases dominantes querían que se lo mirase.” (Brecht, 2004:47). En ese sentido, la valoración de la obra teatral como un importante instrumento analítico predomina en la dramaturgia de Buenaventura (1972:40) y es particularmente evidente en la atribución de una dimensión necesariamente política al hecho teatral: “casi todo el teatro del mundo está de alguna manera basado en la historia, hasta el teatro griego, pues incluso *Edipo* es tomado de una leyenda mítica que tiene que ver con la época prehelénica. Es un teatro político [...]”

En la estela del materialismo histórico, defendido en su ensayo “El teatro y la historia” (1973:29) como el instrumento de acercamiento crítico a la realidad de su tiempo, Buenaventura le asigna al teatro la función de otorgar un sentido a la historia de cada clase social, de formar un criterio y estimular un proceso de aprendizaje que resulte efectivo y comprometido en lo que se refiere a la política y la sociedad, entendida en cuanto conjunto de clases y de historias. “Una clase necesita una historia, y eso es lo que nosotros los artistas podemos darle al pueblo, un sentido de su historia”, comentará el autor (1981b:14) en alusión a la necesidad de elaborar un teatro popular, del pueblo y para el pueblo, en donde el hombre está incluido de una manera colectiva.

Por consiguiente, el proyecto de Buenaventura se inscribe ideológicamente en el ámbito de la cultura de la liberación y tiene por fin último la devolución de los medios de producción teatral al pueblo. Bajo la influencia del teatro épico brechtiano, el dramaturgo colombiano (1981b:15) propugna la

utilización del arte como móvil para anular la manipulación de los mecanismos de comunicación y permitir, mediante un efecto de distanciamiento, que el espectador actúe como productor de sentidos y mensajes.

Por eso la comunicación, en el teatro, no es, para nosotros, un problema de emotividad, un problema que se reduce al estado creador del actor, o una especie de simpatía que se establece entre el espectáculo y el público. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público, sino desentrañar con él, la complejidad cambiante de la vida, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros.

Una de las máximas preferidas del autor es la célebre frase recogida por Fernando Cajiao (1992c:125): “Hay que poner a dudar a la persona de la conciencia social que ella tiene. Nada más, y que dude tanto como nosotros dudamos”. En la opinión de Beatriz Rizk (1991:290) “[...] el suyo [el teatro de Buenaventura] está hecho desde la ‘otredad’, entendiéndose por el otro, el diferente del yo, el que generalmente está oprimido, marginado”.

En los estudios de Buenaventura sobre la obra de Brecht, en particular en su ensayo “Visión histórico-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina” (1978), incluido en su obra *Máscaras y Ficciones*, Buenaventura (1992:259) establece que la relación espectáculo-público –cuestión determinante en la estética del dramaturgo alemán–, se asume como “[...] el fenómeno que engendra lo que nosotros llamamos el nuevo teatro”.

[...] la clave de Brecht en gran parte está en que él se da cuenta de la necesidad de una nueva relación con el público, que cuestiona inmediatamente la existente entre director-actor. Una nueva relación con el público no se puede tener si no se tiene una nueva relación actor-director, si no se nacen nuevas relaciones al interior del escenario, es decir, al interior en la estructura del espectáculo. (Buenaventura, 1992:261)

Desde el punto de vista técnico, la necesidad de integrar el teatro como medio de concientización social, con un contenido político añadido, implicó una profunda transformación en la estructura del espectáculo y en los roles

desempeñados por dramaturgo/actor/espectador que vendría a consolidarse con la propuesta metodológica de la creación colectiva.

De acuerdo con Luis Chesney (1990), se pueden identificar como antecedentes de la creación colectiva ciertos experimentos teatrales, en la década de los cincuenta, que insistieron en transgredir la inflexible relación director-actor. Entre ellos, el autor destaca las compañías de teatro ambulante, el *Mime Troupe* de San Francisco, el Teatro de Guerrilla, las experiencias del Teatro Independiente argentino y de algunos grupos mexicanos⁶⁶. Asimismo, *The Living Theatre*, los *happenings* y los trabajos del director y teórico teatral Jerzy Grotowsky particularizaron estas experiencias en el aspecto del trabajo actoral, en los años sesenta. No obstante, los objetivos del teatro latinoamericano superaron la índole estética de las manifestaciones de rebeldía contra el “american way of life”, puesto que la creación colectiva respondió a una necesidad esencialmente sociopolítica, particularmente si tenemos en cuenta los acontecimientos políticos que aquejaron el continente a partir de la década de los sesenta.

Por otra parte, importa considerar que la creación colectiva de Buenaventura se nutrió de raíces variadas y recibió igualmente la influencia del teatro de la improvisación del siglo XVI, la *Commedia dell'Arte*, y de la fórmula escénica desarrollada por Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), como deja constancia en su obra “*El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*” (1983). De la tradición medieval y de la obra seminal de Lope, Buenaventura recobró el planteamiento de un teatro popular y participativo que hacía aflorar las expresiones de la memoria colectiva.

[...] Lope estaba allí planteando nada menos que la relación entre público y espectáculo. Fue lo que hizo que él y todos los grandes escritores de la época, crearan un nuevo teatro, es decir, un teatro nacional español, en el centro del cual estaba el drama municipal; era el principio, la célula dinámica de la democracia española siempre

⁶⁶ En 1968, surgen trabajos relacionados con el método de la creación colectiva en otros países latinoamericanos, como los del grupo Libre-Teatro-Libre de Córdoba y algunos en Puerto Rico y Cuba, como el Conjunto Dramático de Oriente. Posteriormente, otros grupos se adhieren; entre ellos destacan el Grupo Teatro Escambray (Cuba), el Teatro Colectivo de Albuquerque (México), el Aleph (Chile), el Ollantay (Ecuador), el Cuatrotablas (Perú) y el Colectivo Nacional del Teatro (Puerto Rico).

ahogada, apareciendo como temática, como planteamiento del público a través de formas económicas. (Buenaventura, 1992:260)

En última instancia, importa mencionar los aportes semiológicos de las relaciones lector-autor de Eco, cuya proposición de apertura y polisemia de una obra tiene resonancia en los estudios de Roland Barthes sobre la muerte del autor y la consecuente necesidad de que el lector produzca el sentido de la obra de una manera dinámica. Desde el punto de vista epistemológico, estas propuestas teóricas lograron un efecto preponderante en el ámbito teatral, ya que el planteamiento de una pieza como obra abierta desencadenó la anulación de las fronteras entre autores y espectadores mediante la participación del público en debates o intercambios de experiencias que, a su vez, afectaban incluso a la estructura de la obra. Como señala Eco (1990:76), “[...] la obra aquí es abierta como es abierto un debate [...] La apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria”. Se trata de una propuesta modificante y modificable que además de concebir el teatro como espacio de encuentro, de participación popular y de deliberación, estimula una transformación más profunda que la teatral: la del sistema social.

II.2.2.1. A la diestra del TEC: un Colectivo, un “Esquema”

Aunque la publicación se fecha oficialmente en 1972, las primeras experiencias sobre la creación colectiva realizadas por Buenaventura se gestaron y se concibieron años antes con la práctica, de un modo empírico y espontáneo, a medida que se fue cimentando el cuestionamiento de los roles del director y los actores, tal y como lo comprueba el maestro en una entrevista a Elsa Weir (2002:s/p): “Ya hay muchos países en el mundo que siguen el método de Creación Colectiva, el cual no es propiamente un método, como el de Stanislavsky. Es más bien algo muy empírico, una forma de montar las piezas. Yo diría que es un método de montaje”.

En su ensayo “Teatro o ‘taetro’: diálogo entre dos maneras de ver” (1975a:2), el autor asume que la colectivización del trabajo y el replanteamiento de las funciones del director, del actor y del escritor en el seno del grupo contribuyeron a la consolidación de su proyecto. En ese sentido, el proceso de montaje de *Ubu Rey* (1966) marcó la aparición espontánea de un primer colectivo de producción, manifiesto en la dirección en conjunto de todos para adaptar la obra.

No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad. El Director no impone su concepción de la obra a los actores ni estos deben ‘realizar’ la concepción del director. La concepción del montaje es algo que se elabora entre todos. Todos tienen que ver con los objetivos del trabajo, con su significación, con la relación que el trabajo debe tener con el público. Todos son responsables [...].

El andamiaje teórico de la creación colectiva formulada en el TEC se recoge en las obras de Buenaventura “Apuntes para un método de creación colectiva”, una versión ampliada en “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC” con la colaboración de Jacqueline Vidal, “Dramaturgia del Actor”⁶⁷ y una prolífica producción ensayística dispersa en varias revistas y archivos del TEC.

No obstante, conviene señalar que las pautas establecidas no fueron rigurosas sino que se transformaron y se acoplaron a las diferentes etapas y necesidades del grupo. Se trata de una forma de organización que se desvía de los esquemas convencionales, centrándose ya no en el texto y en la clásica división del patrón tradicional (escenas, actos, etc.) sino en el actor y en su forma de organización, de la cual depende para “escribir” la obra en el escenario.

En ese sentido, Buenaventura formula un método de creación colectiva basado en un proceso que, según Rizk (1987:73), cuenta con cinco etapas o

⁶⁷ De igual relevancia son los estudios *El Teatro Latinoamericano de creación colectiva* (ed. de Francisco Garzón) y los *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (ed. de Carlos Reyes y Maida Watson).

niveles distintivos. En primer lugar, la investigación y elaboración del texto, seguidos de la división del texto, de la improvisación, del montaje y, por último, de la presentación al público con su consecuente síntesis dialéctica.

En lo referente a la investigación y elaboración del texto, el autor denomina esta primera fase del proyecto como “trabajo de mesa” en su artículo “La creación colectiva como una vía del teatro popular” (s/f:3), en el cual reconoce la clara influencia de la producción colectiva iniciada por Stanislavsky y desarrollada, posteriormente, por Brecht. Además, expresa que el proyecto de trabajo dramático en un sentido colectivo se inicia a partir de *Soldados* y sus diversas versiones.

El equipo compuesto por los cuatro actores, el director y la asistente de dirección [...] había vivido la experiencia de los debates y había decidido transformar el espectáculo. Quizás debido a esta razón se decidió que a pesar de los cambios que se produjeron todo se siguiera haciendo con los cuatro actores. Esta ya era una decisión de dramaturgia colectiva, una propuesta de estructura.

La secuencia en este proceso parte de una inicial selección del tema (representación de un acontecimiento histórico, de una determinada obra de cualquier género, etc.) y una consecuente determinación de sus objetivos estético-sociales. Para ese efecto los actores crean comisiones de investigación encargadas de recoger información sobre los más variados temas (a nivel histórico, social, político, cultural, entre otros), para aportar material para la gestación de la obra. Este primer nivel de organización/creación colectiva estableció un compromiso de los miembros del TEC con el proceso sociopolítico del país, ya que la elaboración del texto implicó una investigación de la historia nacional centrada en temas de interés para la comunidad.

En una segunda etapa, se procede a la fase de breves improvisaciones en torno a los momentos capitales de la obra que generan, a su vez, secuencias de imágenes que producen un primer texto que es “[...] la estructura de la acción misma, la cual sería la sustancia del contenido.” (“La creación colectiva como una vía del teatro popular”:6). La responsabilidad de la elaboración del primer

texto la tiene Buenaventura o una “comisión de texto”, constituida por miembros del grupo, aunque cabe aclarar que no corresponde a un enunciado acabado, puesto que está sometido nuevamente a la crítica de los actores y a las modificaciones que se consideren necesarias. Se trata de un ensayo exhaustivo, en el cual los miembros del grupo asumen una posición de dramaturgos y críticos al discutir y determinar las definiciones y los conceptos fundamentales que constituyen el texto. Santiago García señala (Duque y Prada, 2004:258) que la diferencia más sustancial que se puede identificar entre el método de creación colectiva de La Candelaria y del TEC consiste precisamente en que el TEC toma siempre como punto de partida un texto escrito, generalmente de la autoría de Buenaventura, mientras que en el proceso artístico de La Candelaria la creación del texto ocurre dentro del mismo proceso de improvisación con los actores, aunque se recurra puntualmente a la dramaturgia individual.

Poco a poco la improvisación se fue volviendo el elemento detonante de la creatividad, era como el juego. En tanto que en el TEC la improvisación era como un medio que aparecía después de la propuesta esencial que era el texto traído por Enrique Buenaventura: el autor presenta un texto y este es sometido a una serie de improvisaciones por parte de los actores que empiezan a arrojar elementos que el director toma o rechaza para el discurso de la puesta en escena. Aquí, en el Teatro La Candelaria nosotros no partimos de un texto ya escrito, sino de una motivación, de un acontecimiento.

En ambos casos, se trata de un trabajo metodológico difícil por los conflictos que se establecen entre el dramaturgo y los actores y que, en el decir de Buenaventura (1976:104), solo produce resultados provechosos cuando “[...] el dramaturgo y el grupo empiezan a encontrar las ventajas del cambio”.

De acuerdo con el Esquema del autor, esta etapa analítica corresponde a un análisis del texto inicial mediante un “discurso de montaje” que trabaja las imágenes producidas en las diferentes partes o segmentos de la obra. A los miembros del grupo les cabe la misión de organizar los acontecimientos y las imágenes de la trama, construyendo una “fábula cronológica” (1976:107) capaz

de otorgar una visión de conjunto a la obra. El autor (1976:107) pretende obtener “[...] un esquema de las relaciones de conflicto que tenga una rigurosa coherencia interna, es decir, que establezca las relaciones entre los conflictos mayores y menores y en este proceso situar el conflicto central”. Una vez reconocido el conflicto central, importa identificar las “fuerzas en pugna generales” (1976:107), referentes al protagonista y al antagonista, y la “motivación general” (1976:107) que establece el movimiento de estas fuerzas en la acción, es decir, debe condensar (1976:111) “[...] todos los conflictos que se van a ir desarrollando a lo largo de la acción de la pieza”.

Según indica el Esquema del autor (1976:111), la elaboración del análisis del texto exige una división del mismo en “secuencias” que desarrollan las contradicciones internas (las motivaciones), divididas, a su vez, en “situaciones” que correlacionan las fuerzas. Éstas se componen de “acciones”, la unidad mínima del conflicto que está determinada por la motivación.

La columna vertebral del Esquema la representa la improvisación⁶⁸, considerada la tercera etapa del proceso y que, según Buenaventura, consiste en un proceso de reescritura del texto por medio de imágenes en el escenario.

Para el autor se trata de un juego colectivo cuyo componente lúdico entabla diálogo con la tradición iniciada en siglo XVI por la *Commedia dell'Arte* italiana que utilizaba la improvisación como procedimiento que permitiera un intercambio profesional de juegos entre los personajes en escena. Aunque Buenaventura desplace la espontaneidad italiana, sí pretende crear una íntima relación de los actores con la obra, con el objetivo último anunciado en “Dramaturgia sobre el actor” (1985b:4): “[...] manteniendo el rol del texto literario y el rol del director (así como del escenógrafo, etc.) reconquistar para el discurso del montaje el espacio perdido de la dramaturgia del actor”.

En efecto, durante el proceso de montaje, denominado de “partitura del espectáculo”, la improvisación otorga al actor el poder y el derecho de creación mediante su colaboración e intervención en el proceso de (re)escritura de la

⁶⁸ En ese sentido, se procede a una división del grupo en equipos que se encargan de producir improvisaciones de las que resultan varias opciones (visuales, verbales, espaciales, etc.) que serán sometidas a discusión entre el grupo hasta lograr una primera selección.

pieza. Al analizar la complejidad de los códigos verbales y no verbales en la improvisación, el actor desarrolla más profundamente las relaciones con el espacio, con el personaje y su integración en el espacio musical. Se convierte en el centro del proceso, dividiéndose en actuante y actor en un proceso de síntesis dialéctica.

Si el sujeto puede pensar, al ver la gestualidad y el manejo del espacio y los objetos en un espectáculo sobre sus propios lenguajes gestuales, espaciales y objetuales que se suponen ‘espontáneos’ y ‘naturales’, si puede darse cuenta de cómo es manipulado inconscientemente por estos lenguajes y puede medir los límites de su libertad expresiva [...] podrá obtener un placer estético del tipo del placer estético que buscaba Brecht, el placer estético del espectador de la era científica. (Buenaventura, 1985c:1)

En efecto, los resultados de las improvisaciones consolidan la etapa del montaje, basada en una “vuelta de la selección” (“La creación colectiva como una vía del teatro popular”:13) al discurso propuesto en el montaje inicial. Además del ajuste de las imágenes logradas a lo largo del proceso, se procura una combinación de los diferentes códigos (sonoro, visual, proxémico, coreografía, maquillaje, etc.) a través de una división del trabajo en comisiones.

De este modo, las improvisaciones pasaron a ser la base del montaje, desapareciendo la función tradicional del director que fue reemplazado por una relación directa texto-grupo, sin discriminaciones. El actor pasó a tomar parte activa en el proceso de la obra, desde la dramaturgia colectiva hasta la reescritura de la pieza en el escenario, mediante la improvisación durante la elaboración del texto representacional. Buenaventura asume que la reconquista del espacio escénico por el actor es un requisito fundamental para la creación de una dramaturgia nacional. Subraya la importancia que tiene su participación e intervención en la metodología de la producción, ya que, además del rol de intérprete, asume la función de observador y de representante del público, transportando su visión al escenario.

Por último, en el apartado de la presentación de la obra al público, el trabajo del TEC se singulariza por la organización de foros de discusión con los

espectadores, después de la representación de las obras, con los que inaugura un debate sobre las cuestiones que más repercutieron en la audiencia. El actor será ahora emisor y receptor e involucra al público en el proceso de creación artística, invitando al espectador a actuar como co-creador de la obra al sugerir cambios que se anotan para incluir en las versiones siguientes de la obra.

Por consiguiente, Buenaventura replantea, mediante la estrategia de la colaboración del público, las funciones de la práctica artística al sustituir la complacencia de la tradición burguesa decimonónica por el compromiso político e ideológico. En la misma línea de actuación de la Escuela de Constanza, el autor (1980b:50) postula que el objetivo del teatro “[...] no consiste en llevar a las masas a situaciones mínimas, sino proponerle objetivos máximos, complejos”, con lo cual pretende (1975a:2) que el público conciba las obras como “[...] herramientas utilizables para la transformación radical de la sociedad en la que vivimos”.

El nuevo enfoque del teatro experimental de Buenaventura reformula la función del dramaturgo en un contexto en el que el actor es invitado al proceso de creación y asume una responsabilidad creciente en las creaciones colectivas. Buenaventura (1985b:6) clarifica el aparente desplazamiento del director hacia una posición secundaria en el proceso de creación y revalúa su rol en la práctica teatral como organizador de los códigos que operan en cada espectáculo del TEC, responsabilizándose de su coherencia y unidad. “El rol de la dirección no es otro que el de crear las condiciones propicias a esa creación [la del actor], condiciones objetivas, es decir metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras y el de estar atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en la continuidad”.

La creación colectiva no excluyó ni reemplazó al dramaturgo procurando, en cambio, complementar con él su labor y enriquecer sus propuestas. En ese sentido, Buenaventura se asume como la cabeza administrativa del grupo, involucrándose a diario en toda clase de tareas; mantiene su oficio con sus técnicas particulares, y de forma diferente al concepto tradicional, se verá desafiado por el trabajo en equipo. En suma, su

actitud responsable en un grupo en constante discusión, así como la aplicación constructiva de una metodología de trabajo contribuyeron a encarar la producción teatral de una manera más objetiva, colectiva y metódica.

A modo de conclusión, la creación colectiva desarrollada por Buenaventura y el TEC se singularizó por la elección de una temática popular de compromiso sociopolítico y una organización interna y colectiva de la actividad escénica, basada en un método de trabajo de investigación documental, en las improvisaciones actorales y en la búsqueda de nuevos códigos de comunicación. Aportes que para otro director de la creación colectiva colombiana, Carlos Reyes (Garzón, 1978:89), promocionaron la renovación “[...] de un teatro hecho por un hombre nuevo de nuestro continente, que trata de ser, según la expresión brechtiana: un actor de la era científica”.

II.2.2.2. (Psico)analizando la improvisación

Buenaventura distingue varios tipos de improvisación⁶⁹, aunque el TEC recurra con más frecuencia a la improvisación por analogía o metafórica en su trabajo de producción colectiva, puesto que promueve un acercamiento al texto teniendo como base las observaciones empíricas, las vivencias personales o analógicamente creadas por el actor.

La improvisación se prepara por *analogía*. Después de releer el texto de la acción o unidad menor de conflicto, después de ponerle un título que relacione la situación particular de la acción con sus implicaciones en toda la pieza, los actores crean una pequeña fábula *análoga* que sirve de estímulo. [...]

Al improvisar el actor un conflicto, desata sus propios conflictos, relaciona la energía contenida en el conflicto, con su propia carga síquica, hace un *desplazamiento por analogía*, como el poeta al crear sus imágenes. (Buenaventura, 1978b:313)

⁶⁹ En primer lugar, la improvisación por analogía, seguida de la improvisación por disociación, la improvisación por oposición y, por último, la improvisación por inversión o contradicción.

La fundamentación teórica de su teoría de la improvisación nos remite al ámbito del Psicoanálisis desarrollado por Sigmund Freud y se recoge en ensayos del autor (1978b:297-313) como “La interpretación de los sueños y la improvisación teatral.”

En cuanto método de investigación, el Psicoanálisis procura evidenciar la significación inconsciente de los sueños a través de las asociaciones libres. En su obra maestra *La interpretación de los sueños*, Freud distingue en la estructura del sueño el “contenido manifiesto”, generalmente incoherente y sin sentido, y el “contenido latente”, referente a las asociaciones que se despliegan a partir del sueño manifiesto. Según el autor (1983:54), el contenido manifiesto de la experiencia onírica del individuo debe someterse a una investigación mediante un análisis profundo de los elementos que se asocian entre sí, formando cadenas de pensamientos organizadas con un significado. El propio Buenaventura (1978b:298) explicita cómo ocurre ese proceso, citando a Freud.

En el análisis [del sueño], tal como lo describe Freud, hay dos aspectos:

1. La libre expresión de todos los elementos del sueño, permitiendo toda clase de asociaciones *involuntarias* que, fuera de este caso, son siempre rechazadas por la crítica como escorias sin valor alguno, que *perturban* nuestra *reflexión*.
2. Este material que está acumulado sin orden, al ser analizado con un método, nos permite recorrer el camino contrario al que recorrió la elaboración del sueño, es decir, ir del contenido manifiesto al contenido latente.

Transpuesto al ámbito teatral, Buenaventura parte del texto dramático al que, por analogía con el psicoanálisis, otorga provisionalmente el estatus de sueño y sostiene que la improvisación puede compararse a la estructura o contenido latente del acto onírico. Recurre al enfoque psicoanalítico para establecer una relación entre texto y subtexto: tanto el sueño como el texto son contenidos manifiestos de un contenido latente o subtexto más amplio y complejo que el trabajo de improvisación actoral debe ayudar a deslindar.

De este modo, la aplicación del procedimiento freudiano abre posibilidades a las asociaciones libres e involuntarias de los actores materializadas en imágenes e integradas en un proceso de organización en torno a un hilo conductor que las une. Según el teórico Gustavo Geirola (2013:77), “Cada conexión, a su vez, revierte sobre la totalidad del relato y encuentra nuevas posibilidades para la interpretación, a la manera de las redes asociativas saussurianas”. El actor se convierte en analizante, procura identificar y establecer conexiones en un trabajo teatral esencialmente analítico que cuenta con las puntualizaciones del restante colectivo analista. Buenaventura recuerda que se debe evitar toda actitud crítica y no ceder a la demanda de la unidad de sentido, ya que operarían como factores de censura y presupondrían la existencia de una idea previa. En cambio, se propone asociar libremente, sin interrupciones, hasta agotar la producción imaginaria o significativa del actor, del mismo modo que en el análisis psicoanalítico el paciente expone incansablemente sus síntomas.

En suma, tal como sistematiza Buenaventura (1978b:299-300), la improvisación surge como un campo emergente de riqueza asociativa que se presta a dilucidar el subtexto o sentido de la pieza, auxiliando en la elaboración del texto o la dramaturgia de actor.

1. Debemos establecer claramente las situaciones planteadas por el texto, teniendo cuidado de ver que en el texto, como en el sueño, no sólo hay situaciones sino otros elementos propios del texto: metáforas, comparaciones, etc. [...]

2. Establecidas claramente las situaciones, abrimos las más amplias posibilidades a las asociaciones libres, involuntarias de los actores. Es indispensable que, en este proceso, no haya crítica, no se plantee el ‘qué quiere decir usted con eso’ o ‘eso no corresponde a la idea que queremos mostrar’ porque esto convierte la improvisación en pantomima ilustrativa.

Los actores, como único principio en este trabajo, deben atenerse a las situaciones y mantenerse dentro de ellas. No hay que pararlos, sino dejar que agoten todas las asociaciones libres.

3. El trabajo reflexivo del director y los actores no debe consistir en escoger las mejores imágenes, gestos o escenas, sino en distinguir el hilo conductor que une

todas las asociaciones libres. [...] tratar de formar un todo que exprese el mayor número de posibilidades, el mayor número de puntos de vista o facetas de la situación.

4. El trabajo siguiente consiste en volver al texto para una confrontación entre contenido latente y contenido manifiesto. Esta confrontación debe hacerse con las imágenes conseguidas mediante la improvisación de las acciones.

5. Hecho este análisis, podemos buscar una correspondencia entre el texto y las imágenes que representan las situaciones, de modo que el texto no sea embutido como un 'relleno' [...] o como una justificación más o menos acomodaticia de esas imágenes.

Además de lo dispuesto, el maestro colombiano (1978b:300) identifica otros puntos de contacto entre el planteamiento freudiano y la improvisación, como el mecanismo de contradicción. Del mismo modo que el "[...] contenido manifiesto suele ser la absoluta antítesis del latente sin negarse el uno al otro", el dramaturgo reconoce que "Las imágenes conseguidas mediante la libre asociación de la improvisación y que representan una situación pueden contradecir las ideas del texto, poniéndolas en tela de juicio, sin negarlas." Al plantear esta falta de coherencia, Buenaventura invita al espectador a participar en la dilucidación y confrontación de los contenidos manifiesto y latente. En sintonía con los presupuestos de la estética de la recepción, se potencia la presencia del público para actualizar el sentido de la puesta en escena.

En última instancia, la contradicción entre texto y subtexto equivale, como en el sueño, a una contradicción para el sujeto entre sus deseos y su conducta, la cual se resuelve cuando se tiene en cuenta la realidad y se asume el reto de modificarla. Según Geirola (2013:90), "No es cuestión de adaptar el deseo a la realidad, como han hecho muchas perspectivas psicológicas y terapéuticas [...] Por el contrario, más orientado por una perspectiva marxista, Buenaventura propone transformar la realidad, transformar la conducta, de acuerdo al deseo, porque para él esa es la función del arte."

Otro de los mecanismos en común a los dos procesos lo constituye la condensación, la cual consiste en una selección de las infinitas ideas latentes en un número limitado de ideas manifiestas que ocurre tanto en el sueño como en

la improvisación, de que son ejemplo las metáforas, las ideas sobrepuestas o un producto mixto de ideas contrarias. Esta compresión de varias imágenes en una se materializa al “[...] colocar una persona en el lugar de otra y hacerla protagonista de los actos de la otra, o en formar una persona compuesta por los rasgos tomados de otras.” (Buenaventura, 1978b:303).

El desplazamiento representa otra de las leyes primordiales del sueño, según la cual (1978b:303-304) “[...] algunas ideas fundamentales del contenido latente aparecen representadas de modo insignificante en el contenido manifiesto”. En el proceso artístico se emplea “[...] haciendo, por ejemplo, que un personaje que dice grandes ideas, realice una acción insignificante.” (Buenaventura, 1978b:305).

Distanciándose de la perspectiva estética de Freud respecto del arte y de la literatura, Buenaventura plantea que tanto la creación artística como la improvisación usarían los mismos mecanismos del sueño, pero con un carácter más subversivo, puesto que los contenidos manifiestos en el arte surgen dentro del contexto que los reprime. Es decir, mientras “En el psicoanálisis, el sujeto es guiado hacia la indagación de las causas sociales de su conflicto personal”, “En la improvisación, la realización misma del conflicto revela la represión y la crítica. Por eso la crítica no es la *actitud* sino la *acción*...”, aclara el dramaturgo (1978b:310-313).

La propuesta de abordar la improvisación teatral según el enfoque psicoanalítico proviene de la premisa freudiana de que el sueño es la realización, aunque de un modo simbólico, de un deseo, aunque esté reprimido, y, en ese sentido, la experiencia onírica se plantea como un sustituto de la acción. Por consiguiente, a partir de la improvisación se descubre un contenido latente que, además de estructurar el montaje, expresa una voluntad consciente de cambio que entraría en relación directa con la recepción de la obra, puesto que se procura satisfacer el “deseo” del público y, de este modo, responder al imaginario teatral de una época.

Ningún montaje revela todo el contenido latente de una pieza, lo importante es que descubra aquella parte del contenido latente que pueda entrar en relación directa con el público ante el cual la pieza se presenta. El contenido latente de una pieza, como el de un hombre (tomado como ente social o sea como lo que es) es inagotable y se enriquece con cada interpretación. (Buenaventura, 1978b:298)

A juicio de Geirola (2013:91), “Buenaventura resume algunos aportes freudianos sobre el análisis del sueño, pero al momento de llevarlos al campo de la improvisación, la falta de teorización empantana la metodología”. Para el crítico, la extensión de las leyes freudianas al campo actoral propuesta por el maestro no conmueve demasiado las bases dramáticas, diferenciándose del impacto de las poéticas actorales de Ricardo Bartís o del teatro de intensidades de Eduardo Pavlovsky. Señala que el planteamiento de Buenaventura sigue una aproximación estructuralista, una vez que se desplaza hacia aspectos de combinación de elementos distintivos, dejando de lado cuestiones ligadas al deseo y a la represión. Para Geirola, faltaría profundizar sobre la forma en que opera la represión así como acotar la técnica de trabajo actoral y reflexionar sobre la libertad “deseante” del actor.

Asimismo, el crítico identifica cierta confusión de planos entre la aproximación psicoanalítica a la improvisación y puesta de escena y lo que corresponde a la génesis de un texto dramático. Considera los argumentos presentados por Buenaventura ambiguos y carentes de rigor metodológico.

[p]ecando, quizá, de cierta precipitación podríamos decir que el texto de una pieza es un intento de interpretación del contenido latente que el autor realiza durante la elaboración de la pieza misma. [...] Y por aquí vamos llegando tanto a las semejanzas entre el mecanismo que engendra un sueño y el que engendra una pieza, como las diferencias entre un sueño y una pieza. (Buenaventura, 1978b:305-306)

Por último, Geirola apunta que el dramaturgo pasa de una aproximación genética al texto/sueño a la puesta en escena, subrayando la dificultad que entraña determinar qué elementos de la vida de un autor han participado en el proceso de elaboración de la obra, tal como expone Buenaventura (1978b:305) a propósito de *La orgía*. “Cuando montamos la pieza vemos cómo una cantidad de vivencia y de ideas importantes se han desplazado hacia esa situación, cómo la intensidad psíquica que acompaña a esas ideas se ha desplazado hacia la pelea por un poco de comida.”

Aunque para el crítico quede mucho por dilucidar en el campo de la praxis teatral, valora el aporte del maestro al invitar a los actores a una lectura de la obra freudiana para lograr mayor eficiencia en la construcción de imágenes escénicas, en la línea del sistema de Stanislavsky cuyo anhelo era hacer del subconsciente el sujeto mismo del proceso de montaje escénico. En su intento pionero por teorizar el inconsciente dentro de la práctica teatral, el autor se acerca al Surrealismo europeo de las décadas de veinte y treinta, sobre todo al concebir las leyes de interpretación de sueños, en particular la asociación libre, como detonante del ejercicio de creación artística.

De un modo análogo, también el director Santiago García propuso a los actores de La Candelaria un acercamiento a la esfera de lo inconsciente mediante la experimentación con el psicoanálisis y el psicodrama, herramientas que utilizó para abordar la improvisación grupal. No obstante, García abandonó estas prácticas alegando que tendían más hacia la terapia que hacia el teatro. En cambio, procuró apoyarse en estas disciplinas para indagar sobre la repercusión de la memoria colectiva en la producción artística, inspirándose en la idea Jungiana de que “Existen ciertas condiciones inconscientes colectivas que actúan como reguladoras y propulsoras de la actividad creadora de la fantasía y que, al poner al servicio de sus fines el material existente en la conciencia, producen configuraciones correspondientes.” (Jung, 2009:238).

En definitiva, la discursividad psicoanalítica y su efecto sobre la producción teatral no solo reflejan cómo las estrategias o técnicas de improvisación han desbordado su propio espacio disciplinario, resultando incluso efectivas en el campo clínico-terapéutico, como hemos señalado a propósito del *arcoíris* boaliano y del psicodrama de Moreno, sino que también nos permiten entender cómo el teatro y la formación actoral respondieron a las transformaciones socio-históricas del momento.

CAPÍTULO III

(EN)CLAVES DEL NUEVO TEATRO: PUNTOS DE (DES)ENCUENTRO

III.1. Las armas y las letras: genealogía del arte nuevo

Partiendo de los presupuestos teóricos de Claudio Guillén, las relaciones de influencia o de intertextualidad pueden fundamentarse cuando se engloban en el marco más amplio de la convención o tradición literaria. En nuestra propuesta de análisis, partimos de la premisa de que el movimiento del Nuevo Teatro latinoamericano constituye el “macrotexto” o convención literaria a partir del cual se organizan las relaciones de influencia entre Augusto Boal y Enrique Buenaventura, puesto que en este marco literario común se encuadran sus producciones y trayectorias profesionales, la recepción y circulación de sus obras así como su toma de contacto personal.

En ese sentido, procederemos en este capítulo a una sistematización de algunos paralelismos ineludibles que, desde el punto de vista estético-literario y necesariamente político-social, permiten un acercamiento de las poéticas de los autores y otorgan validez a nuestro estudio comparado.

En cuanto convención o tradición literaria, Rizk (1987:13) define el Nuevo Teatro como “[...] ese movimiento teatral que surge al finalizar la década de los 50, extendiéndose paulatinamente por todo el continente latinoamericano hasta llegar a las comunidades hispanoamericanas en Estados Unidos que ya, para ese entonces, empiezan a tener sus experiencias culturales propias.”

Al margen de las fuertes controversias formuladas en torno a la aceptación del término⁷⁰ en el ámbito de la crítica literaria, su uso se generaliza como resultado de la necesidad “[...] de marcar un momento de ruptura con todas las formas heredadas del teatro directamente anterior: el teatro burgués, llámese naturalista o costumbrista.” (Rizk, 1987:13). El mismo Buenaventura (1990:9), que ya había decretado la muerte “[...] al burgués dentro de nosotros”, reafirma esta intención disidente en una ponencia recogida por la investigadora

⁷⁰ El término se utiliza oficialmente en una ponencia de Buenaventura durante el Primer Congreso Nacional de la Corporación Colombiana de Teatro, en 1978. No obstante, Rosa Boudet (1985) registra una referencia anterior, en 1977, durante un encuentro en Cuba de dramaturgos de diferentes colectivos que se asumen como parte integrante de un nuevo movimiento que definen como Nuevo Teatro.

(Rizk, 1987:14), en la que denuncia la carga ideológica asociada al proceso de creación teatral vigente que, a su vez, se transfiere al ámbito social:

El teatro y el drama burgués tienen fecha tanto de nacimiento como de defunción. No se trata de negarle su validez sino de constatar su muerte. [...] Ahora bien, aunque lo sepamos muerto, subsiste como fantasma. Aparece en la forma de unas ideologías estéticas que funcionan no sólo en los medios burgueses sino en las capas medias y aun en el Proletariado.

Además de su interpretación semántica más inmediata, Rizk (1987) sostiene que el término recupera el *ars poetica* de Lope de Vega manifestado en *El arte nuevo de hacer comedias* y citado por Buenaventura en diversas ocasiones. En “*El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro*” (1983), el maestro colombiano establece, de forma pionera, los paralelismos entre los movimientos –la Comedia Nueva española y el Nuevo Teatro– identificando como puntos afines el nuevo concepto dramático que rompe con la tradición teatral aristotélica vigente, la nueva relación con un público procedente de todos los estratos sociales, en oposición al clasicismo dominante, las nuevas condiciones de espacio y la orgánica de trabajo colectivo.

III.1.1. Antecedentes estéticos

Sobre los antecedentes estéticos que influyen en el advenimiento del Nuevo Teatro, Rizk (1987:85-119) traza una línea directa que engloba la generación de los románticos e iniciadores del modernismo, la generación realista con su profusión de ismos (indigenismo, criollismo, regionalismo, naturalismo urbano, etc.) y la generación vanguardista como movimientos que lograron utilizar estratégicamente el género literario para documentar acontecimientos de relevancia para la colectividad. En ese sentido, han proyectado la literatura como “[...] instrumento de aprehensión de un proceso histórico señalando a su paso las contradicciones existentes dentro de ese

mismo proceso.” (Rizk, 1987:105). A juicio de la investigadora, estas corrientes estéticas manifiestan, en diferentes grados, una cierta tendencia contestataria y tono desafiador ante el sistema que el Nuevo Teatro intensificará, aunque sin irrumpir contra el orden establecido, puesto que las obras siguen concluyendo de forma determinista y con un acondicionamiento social. Añade, además, que el nuevo arte coincide con las tres generaciones literarias en el uso de formas y temas populares⁷¹ procedentes de la tradición oral, sea de origen hispánico, indígena o africano.

En la misma línea de análisis, en su obra *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*, edición aumentada de *El Nuevo Teatro colombiano y la colonización cultural* (1987), Jaramillo (1992a:31) identifica como antecedentes directos del Nuevo Teatro la recepción de los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos que “[...] aparecieron en el teatro entre 1909 y 1920, y tendrán una misma idea: una reacción contra el pasado y lo establecido y una búsqueda incansable de nuevas formas expresivas.”

En opinión de la teatróloga, los movimientos teatrales que emergen en Europa en el siglo XX insistieron en la búsqueda de nuevas estructuras dramáticas que dictaran una ruptura con la formalidad del teatro manifiesta tanto en la ausencia de realismo en la escenografía como en la tradicional linealidad de la trama, a la vez que establecieran una temática comprometida con el proletariado y la clase popular. En paralelo, la irrupción del psicoanálisis y los aportes de la antropología repercutieron en la renovación artística europea con el florecimiento del expresionismo alemán, del surrealismo francés, del futurismo italiano y del dadaísmo.

En efecto, con su paradigmático *Ubu Rey* (1896), Alfred Jarry asume el intento pionero de modernizar el espacio escénico mediante la incorporación de un discurso irracional que propició una consecuente ruptura con la fábula realista. Luigi Pirandello se suma al reto de transgredir el orden lógico del

⁷¹ Por ejemplo, el teatro de revista y las “carpas” mexicanas (mini teatros transportables y desmontables que se instalaban en diferentes espacios de la ciudad y podían representar zarzuelas, comedias, revistas políticas, entre otros) participan en este proceso de proyección de la cultura popular al aunar expresión vernácula y sátira social, a la vez que procuran socializar el acto teatral ante un público proveniente de todas las esferas sociales. Aunque pierden fuerza con la llegada de los medios masivos de comunicación, son revisitadas por el Grupo Cultural Zero de Cuernavaca en el ámbito del Nuevo Teatro.

teatro realista con *Seis personajes en busca de autor* (1921) y elimina la barrera que separa escenario y auditorio. Asimismo, Antonin Artaud consolida esta disolución de fronteras con su teatro de la crueldad, expuesto en su libro *El teatro y su doble* (1938), con el cual se propone hipnotizar la sensibilidad del espectador e, inspirado en las teorías del inconsciente, regresar al teatro como comunicación ritual con el público, reavivando las potencialidades de los sistemas narrativos orales de las diversas comunidades y grupos étnicos desterrados por el sistema científico positivista.

En su conjunto, estos movimientos importados de Europa y dedicados a una radical renovación formal se implementan en Latinoamérica con el claro objetivo de relativizar la posición periférica del continente y de integrarlo en el contexto occidental. De esta suerte, del legado de las vanguardias, el Nuevo Teatro recupera algunos planteamientos escénicos fundamentales como la relación más cercana al público, la reinterpretación de la propia cultura y el reconocimiento de la realidad imaginativa y mítica presente en las etnias latinoamericanas. Además del teatro de la crueldad de Artaud o de la sátira de Jarry, el realismo grotesco de Valle Inclán, la obra shakesperiana, los musicales y el circo se apuntan como referencias que ejercieron una notable influencia en nuestros dramaturgos. Del mismo modo, el interés por el psicoanálisis, manifiesto en el acercamiento de Boal a la psicología y en el intento pionero de Buenaventura por teorizar el inconsciente dentro de la práctica teatral, son algunos de los argumentos que sostienen la formulación de Mark Evenson (1995:140): “Both Boal and Buenaventura express, in their theoretical writings, the need for an interdisciplinary approach to theatre activity.”

Rizk (1987:89) señala que ya en la segunda generación vanguardista, cuyo periodo de creación se extiende entre 1920-1950 y que marca el florecimiento de la literatura dramática en Latinoamérica, se manifiestan dos tendencias renovadoras en la actividad teatral que anuncian el advenimiento del Nuevo Teatro: la reelaboración de temas clásicos y el camino teatral independiente, pautado por la búsqueda de un repertorio de sello propio y por un compromiso con la realidad del momento, aunque la elaboración de los

montajes sigue expresamente a cargo de un director consagrado. Para Jaramillo (1992a:55), se trata de una promoción de dramaturgos que irrumpe en la década del cincuenta y afianza su posición creativa hacia los sesenta con obras que se nutren de los postulados del teatro absurdisto y se comprometen, a la vez, con una temática nacional de implicaciones socio-políticas.

Se empiezan a hacer montajes de autores modernos que causaron polémica en los medios artísticos. A partir de los años 50, empieza a aparecer en el ámbito teatral latinoamericano, una serie de dramas que van rompiendo con los cánones tradicionales a los que se había ajustado el teatro en el mundo occidental. En estas obras se empieza a proyectar de una forma más didáctica la problemática de cada país y el drama se va adecuando a las necesidades de expresión de cada pueblo.

Argentina subscribe esta renovación estructural con la implementación pionera del teatro independiente y la creación, en 1931, del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. En Montevideo se funda, en 1937, una institución correspondiente de la cual surge El Galpón (1949) y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. En paralelo, en México las instituciones universitarias se suman a este movimiento ofreciendo formación a miembros que fomentan el teatro independiente, pero el plantel universitario más decisivo reside en Chile y es representado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), más tarde conocido como ICTUS (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile), además del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC, 1943).

[...] los teatros universitarios se propusieron un programa que seguía la misma línea de los teatros independientes: supresión del estrellato actoral, búsqueda de nuevas formas e innovaciones técnicas en cuanto a escenografía, iluminación, etc., aprovechamiento de material local –sin que hasta ese momento planteara conscientemente el desarrollo de una dramaturgia nacional. Esto vendrá hacia los años 60 casi simultáneamente con el advenimiento de la creación colectiva y la introducción de un nuevo concepto del quehacer teatral con el Nuevo Teatro. (Rizk, 1987:117)

En paralelo, ganó fuerza una tendencia teatral más racional y colectiva, inspirada en una cultura de intervención en la realidad capaz de responder a las transformaciones sociales y políticas del mundo latinoamericano.

Influenciado por el realismo socialista, Erwin Piscator tiene la audacia de llevar la política al teatro⁷² e introduce reformas escénicas centradas fundamentalmente en la creación colectiva y en la idea de una labor artística dirigida a la razón y comprometida en reflejar el espíritu de una época. El drama se abre a las preocupaciones universales (desigualdades, injusticias, condición del género humano) y la nueva temática exige experimentación en el discurso teatral. Para el autor (1973:46), el teatro ya no debía producir en el espectador un efecto meramente sentimental o “[...] solamente arrobamiento, entusiasmo, desgarramiento, sino también explicación, instrucción y enseñanzas.” Brecht intenta implementar este objetivismo colectivo y social en moldes dramáticos con su teatro épico y concreta uno de los más ambiciosos programas estéticos del siglo XX: el de aunar arte y praxis social. El poeta alemán se proponía, mediante esta ecuación, ofrecer al proletariado un arte de masas útil para la toma de conciencia de la existencia de desigualdades materiales entre los hombres que permitiera el desenmascaramiento de la falsa ideología de la clase dominante. En definitiva, “Es una reacción del escritor a la progresiva deshumanización de la vida por obra del capitalismo triunfante.”, matiza el crítico italiano Cesare Cases (Szondi, 1994:IX).

En su conjunto, estos aportes estéticos se experimentan en el ámbito teatral latinoamericano, lo cual evidencia no solo el compromiso de los autores con un teatro reivindicativo y politizado, sino también las posibilidades del teatro como elemento generador de conciencia social y formación cultural.

⁷² Jaramillo (1992a:34) distingue entre teatro político e ideológico, dos corrientes que adquirieron fuerza en la creación teatral de Latinoamérica. Establece que el primero representa la realidad de un modo histórico, trabajando la información de un modo tridimensional, mientras que la corriente de tipo ideológico analiza las circunstancias como hechos irreversibles y “[...] escamotea las determinantes políticas y sociales de los acontecimientos que a veces son presentados como fenómenos inevitables del destino humano. El teatro político se opone al ideológico, en el momento en que devela la función política que el teatro ideológico esconde; al ocultar la realidad, al considerar extraliterarios temas controversiales, al manipular los sentimientos del hombre con problemas individuales y aparentemente insolubles, y al no comprometerse con el destino de una clase.” Sostiene que este cambio de actitud será determinante para el advenimiento del Nuevo Teatro.

El exilio de Brecht y Piscator en Estados Unidos impulsará la creación de un teatro de índole marginal que dará seguimiento a esta reflexión sobre la falta de enraizamiento del hombre en su entorno. Julián Beck y Judith Malina, discípulos de Piscator, fundan el *Living Theatre* con el reto de reunir los presupuestos de Artaud y del teatro político de Brecht para representarlos por medio del *happening* en espacios públicos. Logran aglutinar a colectivos de juventud radical en las grandes ciudades europeas y americanas, como el referido *San Francisco Mime Troupe* y el *Bread and Puppet*, para llevar a cabo manifestaciones performáticas de agitación y propaganda en las que escenifican problemas sociales, estimulan mítines y huelgas como rechazo de la ideología dominante y exigencia de reformas políticas. Se enriquecen de nuevas formas discursivas, experimentales, que rompen con las convenciones y plantean una comunicación más audaz con el público, al margen del sistema, del panfletismo y de la vía comercial. Para Buenaventura⁷³ (1984:12), la diferencia entre este teatro marginal americano y el latinoamericano radica en

[...] la sociedad en la cual trabajamos, el público al cual nos dirigimos. Creo que esa insistencia en ‘dar’ y ‘darse’ amor, en llegar al público, en herirlo, sacudirlo, y aun espantarlo, le es impuesta a esos grupos por un público de grandes ciudades obligado a consumirlo todo [...] Nuestros pueblos no consumen. Son consumidos y hasta donde llega nuestra experiencia, están ávidos, necesitados de algo para consumir.

La actividad febril de estos grupos americanos de creación colectiva refleja una nueva relación espectador-espectáculo así como la necesidad de una adecuación del teatro a las particularidades de cada público.

Por otra parte, Jaramillo (1992a) destaca la importancia del movimiento teatral latinoamericano en Estados Unidos, representante de una de las minorías más influyentes en la esfera cultural, política y económica del país, por

⁷³ En una entrevista realizada por Rizk (1987:31-32), Buenaventura hace una distinción dentro del Nuevo Teatro entre lo que considera “teatro coyuntural” (la coyuntura histórica expuesta con un determinado fin didáctico y de concientización – sugerir una huelga –, en la línea del teatro de propaganda agitacional) y un “teatro no coyuntural” o teatro de “deconcientización” que pretende crear imágenes simbólicas de una sociedad para garantizar distanciamiento y aproximación crítica, en sintonía con el teatro de propaganda dialéctico definido en *Theater and Propaganda* (1978) de George Szanto.

su responsabilidad en la representación de temas de profundo interés para estas comunidades y en la conservación de su identidad cultural. La destacada labor del grupo *Teatro Campesino*, dirigido por el dramaturgo chicano Luis Valdez, procuró defender el patrimonio cultural hispanoamericano mediante un proyecto teatral con campesinos que actuaba en la resolución de conflictos y dificultades de los chicanos del sur de Estados Unidos. Este movimiento teatral proliferó en las comunidades hispanas⁷⁴, permaneciendo fiel al rescate de manifestaciones culturales de expresión colectiva (vivencias, canciones, leyendas, anécdotas) que reflejaran la problemática existencial de las comunidades, los conflictos subyacentes a la cultura dominante y la lucha contra la homogenización de la cultura patrocinada por los medios masivos de comunicación. Pese a que se les haya intentado negar su nivel creativo, la crítica (1992a:29) sostiene que lograron “[...] recuperar su patrimonio cultural e identidad y utilizarlos como un escudo en contra del colonialismo cultural que amenaza con destruir los valores autóctonos.”

Luys Díez (1981a:72) deja constancia del potencial artístico y de la labor socio-cultural que estos grupos adquieren, años más tarde, con ocasión del Festival de Teatro Popular Latinoamericano de New York (1976).

Además de sus millones de hispanoparlantes, esta ciudad cuenta con 26 agrupaciones teatrales y otras 14 dedicadas al ballet, la danza y la música, según el último Hispanic Arts Directoy. Ciertamente no bromeaba quien una vez dijo que ‘América Latina empieza en Manhattan’. Añádase a esto, la presencia al sudoeste de una nación chicana de 15 a 20 millones de personas, culturalmente representadas por una asociación de teatros, TENAZ, con más de cuarenta grupos, algunos de ellos de rango mundial. Y recuérdese, como es menester, la Isla de Puerto Rico con sus propios movimientos escénicos y sus fuertes raíces neoyorquinas.

⁷⁴ Se asumió como grupo pionero de un movimiento que dio origen a grupos estables y reconocidos como, por ejemplo, los grupos chicanos *La esperanza* y *La Libertad*, el grupo puertorriqueño *El Teatro Rodante*, grupos cubanos dedicados al gran espectáculo, como el *Tercer Teatro*, los grupos de New York (*El Teatro 4*) y de New Jersey (*Teatro Alma Latina*).

III.1.2. Escenarios histórico-sociales

Además de la importante recepción de los movimientos vanguardistas europeos y norteamericanos, los estudiosos del Nuevo Teatro son unánimes en señalar que la reorientación del movimiento teatral latinoamericano parte fundamentalmente de un específico contexto socioeconómico y político que se hace evidente en la segunda mitad de siglo.

Franklin Rodríguez (Toro, 1991:182) apunta como factores históricos que objetivamente incidieron en la formación del movimiento “la desintegración del sistema colonialista mundial, la revolución cubana (1959), el avance de los movimientos de liberación nacional, la creciente conciencia antiimperialista” así como el malestar económico y moral dejado por la Segunda Guerra Mundial.

En particular, Jaramillo (1992a:57) destaca la década del sesenta como un importante marco de cambios ocasionados, sobre todo, por el triunfo de la revolución cubana y la consecuente difusión de ideales socialistas “[...] incluyendo ideas marxistas depuradas de su ortodoxia y anquilosamiento” que habrían de repercutir en el continente. En efecto, el caso cubano generó una expectativa de cambio social e incentivó la movilización de grupos impulsados por sectores críticos de la Iglesia, por estudiantes y/o grupos de izquierda, como el movimiento campesino en Colombia o las asociaciones sindicales brasileñas, que exigen un compromiso político emparejado con reformas a varios niveles (laboral, educativo, etc.). No obstante, “las contradicciones se agudizaron debido al fracaso de las clases dominantes de iniciar procesos sostenidos de desarrollo económico, pero aún en aquellos países donde hubo logros económicos, surgieron grandes protestas; ya que ese desarrollo económico no estaba equitativamente distribuido.” (Jaramillo, 1992a:57).

De un modo general, la decadencia de las clases dirigentes latinoamericanas se debió al fomento de la desnacionalización de la industria a favor de un mercado exterior y a la modernización de los equipos militares, lo cual generó una dependencia económica sin precedentes que se traduciría en un endeudamiento externo, en el subdesarrollo de los países y en una reafirmación

de la estructura clasista. Para frenar la ola de demanda social, las clases dominantes recurren al poder militar como estrategia para restaurar el orden, dando origen a una lucha continua de movimientos guerrilleros en la ciudad y en el campo. En *Las venas abiertas de América Latina* (1971), Eduardo Galeano (1982:6) clasifica estos procesos políticos como “crisis de legitimación” de gobiernos constituidos a partir de golpes militares organizados por la cúpula del ejército que fracasaron históricamente y generaron más miseria.

En su estudio sobre la sociedad colombiana, Jaramillo (1992a:349) hace un balance del país que, a finales de la década del cincuenta, trataba de recuperarse de uno de sus periodos más turbulentos conocido como *La violencia*. El asesinato del caudillo Jorge Eliecer Gaitán, en 1948, desencadenó un conflicto sangriento entre liberales y conservadores, en el campo y en la ciudad, que culminó con la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla.

La tragedia de La Violencia que según estimados prudentes, cobró cerca de 300.000 víctimas, fue un período que se extendió desde 1948 hasta 1958 y que se ubicó en un extenso territorio desde la región andina hasta los Llanos Orientales. Ese período, que se denomina como La Violencia, enmarca realmente una época donde las contradicciones sociales, políticas, ideológicas y económicas alcanzaron su punto máximo, lo que hizo que la atención internacional y nacional se volviera hacia él.

A juicio de Rizk (1987), esta guerra civil no declarada aceleró la descomposición del espacio agrario colombiano con la expropiación a gran escala de tierras a campesinos⁷⁵ y a comunidades nativas, ocasionando un consecuente éxodo de estos colectivos a las ciudades, lo cual acentuó el desempleo y la precariedad de las clases populares. Al emigrar en masa a las ciudades, el campesino se va constituyendo en proletariado al igual que la clase pauperizada, formando parte de esos segmentos de la población que constituyen la mayoría en los países latinoamericanos. Aunque hubo estímulos oficiales a la capitalización y mecanización de la agricultura comercial, esta

⁷⁵ En el mundo rural dominaba el binomio caudillo y sacerdote, una de las formas más arraigadas de sumisión campesina que, según Jaramillo (1992a:354), ofrecía “[...] un sentido de pertenencia y de unidad dentro del aislamiento de las zonas rurales. Estas fueron fuerzas retardatarias, opresoras, que en la mayoría de los casos fanatizaron al pueblo, que nunca recibió beneficios de ninguno [...]”.

inversión procuraba los mercados internacionales, sin tener en cuenta las necesidades alimenticias del pueblo.

Para escamotear estas atrocidades, durante el gobierno de Rojas Pinilla se introdujo la televisión y, tal como refiere Bernard Baycroft (1986:11), se utilizó el potencial propagandístico del medio de comunicación como vehículo de promoción de su régimen populista:

In the arts, Rojas saw the potential to promote the image of his populist regime. This was especially true regarding a new technology, television, which Rojas helped to introduce to Colombia. The official plan called for universal programming, designed to attract the attention of the populace away from its preoccupations with regional art forms, such as popular music, that tended to reflect the social problems surrounding 'La Violencia'.

Para su cometido, se procuró contratar "[...] al mejor director de teatro del mundo que hablara español" (García, S. 1994:103), el japonés Seki Sano, que trabajaba en México, pero había recibido formación en el Teatro de Arte de Moscú, donde había conocido las teorías de Stanislavsky y de Meyerhold. Contrariamente a los objetivos oficiales, Sano no participó en el proceso de alienación social patrocinado por el régimen sino que contribuyó a la creación de un teatro nacional consubstanciado en una temática local, particular, que cuestionara la realidad colombiana. "Seki Sano was less interested in cooperating with this attempt to subjugate the public to the official ideology, then he was in beginning a serious theatrical activity through the universality of stage realism and other techniques of Stanislavsky." (Baycroft, 1986:13).

Su legado consistió en entrenar a los actores reforzando su espíritu creador, considerándolos como piezas clave en el proceso de creación artística teatral, lo cual cuestionó el rol consagrado del director y la jerarquía del trabajo teatral, contribuyendo para lo que más tarde sería la creación colectiva. Recurriendo a las propuestas de Freud y Stanislavsky, implementó un método científico de análisis e investigación de la obra, con ejercicios de concentración para los actores que pretendían desarrollar la intuición y la sensibilidad de su

capacidad interpretativa, a la vez que procuraba la naturalidad teatral en el escenario.

Al darse cuenta del error, el gobierno expulsa al director, bajo la acusación de comunista, “Pero [Sano] había previsto ese problema: era un hombre muy inteligente, sagaz, muy japonés, y había previsto que eso iba a suceder, de manera que en un año que estuvo, hizo todo el mal que pudo. Nos envenenó a un montón de gente que habíamos hecho sus cursos de formación, que era el sistema Stanislavski, pero no aplicado dogmáticamente.” (García, S. 1994:105). Tal como recoge Rizk (1987:132), sus discípulos rápidamente desarrollaron sus proyectos comprometidos con la creación de una dramaturgia nacional: Santiago García fundó el grupo *El Búho*, Fausto Cabrera la *Escuela de Teatro del Distrito* y, a la vez, la *Escuela Departamental de Teatro* que más tarde daría origen al TEC. Con todo, como señala Martin Esslin (1976:104), “As playwrights on the whole tend to be members of the more adventurous and advanced section of society, the theatre will inevitably be an instrument of social innovations and in that sense it is an institution subversive of the ‘status quo’”. El teatro no tardó en representar un peligro para el sistema que inaugura un periodo de represión sin precedentes con la suspensión de incentivos oficiales, la expulsión de artistas de las instituciones y la prohibición de sus obras.

Con la caída del gobierno de Rojas Pinilla y la consecuente creación del Frente Nacional, de naturaleza bipartidista y oligárquica, se asiste a una reorganización de los movimientos obreros y estudiantiles, con un carácter ideológico más claro, que cuentan con la vinculación del naciente movimiento teatral. Sin embargo, los enfrentamientos persistieron, en particular, con la persecución a los campesinos refugiados en las denominadas Repúblicas Independientes que se vieron obligados a engrosar las filas de la miseria en las ciudades. “La comida escasea, las viviendas son insuficientes, no hay empleo, ni escuelas, ni hospitales. Las calles se llenaron de gamines, prostitutas, pordioseros, ladrones, loteros, recogedores de basura, vendedores ambulantes, atracadores, desempleados y enfermos mentales. Los dirigentes habían salvado

sus intereses y gozaban de la 'democracia'". (Jaramillo, 1992a:358). Para Buenaventura (1984:34) la pobreza se convirtió en "virtud y categoría estética".

En el ámbito geopolítico brasileño, la década del sesenta se pautó por la renuncia de Jânio Quadros y el asumir de funciones, en 1961, del presidente João Goulart que se propuso iniciar las llamadas "reformas de base" en el país. Su impulso reformista no obtuvo un apoyo partidario consolidado, puesto que sus ideales socialistas no coincidían con los intereses de la derecha brasileña que temía un contagio del caso cubano. El golpe de 1964 a manos de los militares determinó el derrocamiento del gobierno y se justificó oficialmente como medida para impedir la toma del poder por el comunismo. Esta "contrarrevolución" inauguraría dos décadas de dictaduras militares que, según Mark Evenson (1995:241), fueron las más represivas en la historia brasileña.

La política militar asentó su base en el llamado milagro económico bajo el cual se llevaron a cabo reformas económicas, fiscales y estructurales, algunas de ellas propuestas por João Goulart, como la reforma agraria y la nacionalización de empresas de infraestructuras. Este reformismo se implementó con un discurso nacionalista, proteccionista y estatista en el cual convergían algunos movimientos populistas, pero no logró asegurar un crecimiento justo, en el cual los índices de desarrollo humano tuvieran más importancia que los del PIB. Esta ecuación derivó en un aumento de la deuda externa y en la aplicación de políticas de ajuste salarial, coyuntura que impulsó el desarrollo del gremialismo brasileño mediante la organización de movilizaciones huelguísticas y de tomas de fábricas en regiones estratégicas del país. Las alianzas con representantes de los sectores medios radicalizados (estudiantiles e intelectuales) enmarcaron esa confrontación fabril y propiciaron una escalada en la lucha gremial en 1968. En particular, destacamos la magnitud del episodio sindical de Osasco que, compuesto por cerca de veinte mil trabajadores, superó los límites de la fábrica y avanzó sobre la ciudad, determinando una brutal respuesta represiva por parte del gobierno militar. A juicio de Celso Frederico (1987:150-151), la simbología gremial de la huelga

señaló la capacidad combativa de las bases sindicales y su importante rol en la oposición al régimen dictatorial:

Para a esquerda brasileira da época, Osasco tornou-se, na feliz expressão de João Quartim, um símbolo. E o significado desse símbolo provocou uma acirrada luta ideológica que envolveu todos os agrupamentos de esquerda do país. [...] a greve foi uma derrota no ponto de vista econômico, além de ter provocado uma desorganização no meio operário osasquense que se arrastaria por quase dez anos. Entretanto, a greve foi um movimento de contestação e resistência na ditadura que ia além do plano meramente econômico-corporativo. E é justamente aí que se situa o nó da questão: o contexto histórico da greve deu a esse acontecimento uma 'força simbólica' que uma greve, em si mesma, não costuma ter.

A pesar de las expectativas generadas por los alzamientos fabriles, las experiencias del “mayo brasileño” implicaron un declive con costos represivos altos para la militancia gremial que solo pudo recuperarse una década después. Los episodios huelguísticos se transformaron en la excusa del régimen para avanzar en su política antisindical, mediante la maniobra opresora de los Actos Institucionales (AI) que pretendían combatir todo tipo de fuerzas insurgentes. En particular, con el AI nº5 de 1968 se suspenden los derechos políticos, se restringe la libertad de expresión y se instaura la censura sobre el dominio artístico y la prensa con una vigilancia insistente e invasiva, persecuciones, deportaciones y tortura a los opositores. El teatro no resiste a la asfixia causada por el exorbitante sistema de represión política y tanto el Oficina, dirigido por José Celso, como el Teatro Arena de Boal no resistirían al AI nº5 que instaló un terrorismo de Estado y exterminó, según Celso Castro (2004), el proyecto de socialización de la cultura iniciado con el movimiento artístico del tropicalismo.

Para Severino Albuquerque (1990:14), estos escenarios de violencia y opresión encuentran eco en las dictaduras de Somoza, en Nicaragua, y de Stroessner, en Paraguay, en los escuadrones de la muerte en El Salvador y en los miles de desaparecidos en las dictaduras de Argentina, Chile y Uruguay.

[...] to a grim list of poverty, disease, hunger, and natural disaster, one must add urban and countryside guerrilla fighting to overthrow pathetic tyrants and insensitive oligarchs; the ousting of democratic and civilian rule followed by oppression, torture and suppression of human rights and of the freedom of the press in several countries; frequent kidnapping, hijacks, holdups, strikes, riots [...].

Tan tremendo holocausto repercute en el teatro latinoamericano con el abandono del entretenimiento burgués y la creación de un movimiento independiente responsable de la gestión de sus precarios medios de producción, involucrado en procesos de lucha por la justicia social y por el respeto a la integridad humana. Progresivamente se perfiló como un auténtico movimiento nacional de expresión cultural que atraviesa el continente.

En efecto, como se deduce del estudio previo sobre las trayectorias y proyectos dramáticos de Boal y Buenaventura, los dramaturgos protagonizaron esta reorientación del movimiento teatral en sus respectivos países, imprimiendo una conciencia social en su trabajo teatral patente en la recreación artística de acontecimientos históricos y temas socialmente sensibles con el claro objetivo de influir en la conciencia del espectador. De ese modo, se puede inferir que ambos autores valoran el hecho teatral como un importante instrumento analítico e ideológico capaz de anular la manipulación impuesta por los mecanismos de comunicación de los regímenes dictatoriales. Parten de la premisa de que, al otorgar al espectador la posibilidad de actuar como productor de sentidos, éste será capaz de protagonizar procesos de liberación social. En síntesis, ambos reconocen la dimensión necesariamente política del teatro, por lo que sus proyectos dramáticos se inscriben ideológicamente en el ámbito de la cultura de la liberación y tienen por fin último la devolución de los medios de producción teatral al pueblo. Sobre estas ideologías compartidas ha comentado con mucho acierto Adam Versényi (1993:239):

Aun cuando cada uno ha trabajado dentro de su propio país, tanto Buenaventura como Bolt comparte con Boal (y con muchos otros a quienes no mencionamos aquí), la percepción fundamental de que el teatro latinoamericano es históricamente una forma artística que únicamente refleja los intereses e las inquietudes de los opresores

coloniales y neocoloniales de aquella región del globo. Cada uno a su modo, estos creadores se han planteado el cometido de liberar el teatro de esas estructuras heredadas, pero les une el deseo común de llegar a un resultado: poner en manos del propio pueblo latinoamericano los medios de hacer su propio teatro.

En referencia a las prácticas teatrales desarrolladas por nuestros autores, Julián Boal, hijo del dramaturgo brasileño, en su obra *As imagens de um teatro popular* (2000:124-125) señala que: “[...] esse tipo de dramaturgia pressupõe que a realidade (pelo menos, a realidade política) seja passível de ser apreendida, e que ela possa ser transposta para uma cena do teatro, e que essa cena teatral poderá vir a ser um dos fatores de transformação do mundo”.

Bajo la estela marxista del materialismo histórico, los autores enfocaron el teatro como una idea política en acción que desarrollara la concientización de la condición social del individuo y se utilizara como arma de su liberación. En ese sentido, se involucran en la militancia de un teatro de resistencia que represente a los sectores marginados de la sociedad. Boal afianza su propuesta con el Teatro del Oprimido, de clara inspiración freiriana, mientras que Buenaventura recurre al teatro-documento para, en su conjunto, respaldar lo que Beatriz Rizk (2001:18) denomina “centralización cultural de las llamadas minorías, sean raciales, étnicas, sociales o de género”. En sus respectivos países, Boal y Buenaventura procuran descentralizar el concepto burgués de consumo, convirtiendo al pueblo en eje de producción cultural, mediante la elaboración de un teatro popular, del pueblo y para el pueblo, capaz de incluir al hombre de una manera colectiva.

III.2. La Generación B+B en la trinchera: la nueva logística

Una vez establecidos los moldes estético-políticos en los que se forma el movimiento, Jaramillo (1992a:80-81) propone una periodización de tres etapas en el surgimiento del Nuevo Teatro. Según establece, en el primer periodo predomina un teatro escolar y universitario vinculado a un público minoritario y circunscrito a la academia. Le sigue una segunda etapa demarcada por la represión oficial y el recorte de presupuestos, lo cual condiciona la expansión del movimiento hacia una búsqueda del público en los barrios periféricos y en las zonas rurales. Por último, se consolida una etapa de compromiso del teatro con el proceso social y, en ese sentido, los dramaturgos se vinculan con otros sindicatos de un modo más planificado y en un radio de acción nacional. Se trata de un período de organización gremial, en el cual se radicaliza el movimiento y es, además, la etapa más rica en producción artística y la de mayor investigación histórica.

Aunque el enfoque presentado por la autora no es novedoso, sí lo es la división de los períodos y, en particular, el desarrollo del tercero, en el cual aplica (1992a:87) el concepto de “teatro independiente” para referirse al momento histórico en el que algunos grupos optan por la búsqueda de una dramaturgia nacional bajo la estética brechtiana. Este mismo calificativo se ha empleado para designar exactamente lo contrario, es decir, aquellas agrupaciones que trabajaron con otras miras y bajo estéticas diversas.

Con respecto a estas formalizaciones, Rizk (1987:90) avanza con un criterio generacional para referirse a esa tercera generación “[...] que cubre los escritores nacidos durante los años 1920-1950. Su periodo de vigencia se extiende de 1950 a 1980. Casi todos los autores del Nuevo Teatro pertenecen, de hecho, a esta generación, por lo que la denominaremos del Nuevo Teatro.” Aunque el intento de clasificación generacional nos sirve para integrar a Boal y a Buenaventura en este marco literario, Rizk reconoce su importancia relativa y plantea un estudio realizado en función de la unidad y homogeneidad de experiencias y propósitos que sincrónicamente irán reflejarse en las creaciones

artísticas de esta época. Esta convergencia de valores se manifiesta mayormente en la temática de las obras y, en esa medida, la investigadora (1987:121) distingue tres etapas en el repertorio de los grupos.

- a) Una primera etapa de corte universalista: se monta a Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Chejov, Ibsen, Shaw, Miller, Lorca, etc., con el doble propósito de provocar una toma de conciencia por parte del espectador al ver contemporizados conflictos de otras épocas y de ir aprendiendo a medida que desarrollan un sistema de trabajo.
- b) A la primera época le sucede una etapa nacionalista que, por lo demás, puede coincidir cronológicamente en el tiempo con la anterior. Durante la misma, los grupos van a explorar por medio de adaptaciones de cuentos, leyendas u obras ya escritas, la búsqueda de las raíces que vayan conformando un carácter nacional perdido entre tantas omisiones de la historia oficialista.
- c) Finalmente, ante la falta de material, los grupos se dedican a la investigación y creación colectiva de obras sobre temas que tengan relevancia histórica, política o social [...].

En efecto, Boal y Buenaventura desarrollaron en sus compañías teatrales estéticas muy similares que oscilaron entre la denominada, por Boal, “nacionalización” de obras clásicas, caracterizada por la búsqueda de lo particular en lo universal y por la adaptación del contenido de los clásicos a las circunstancias sociales nacionales, y una estética de corte nacionalista, de expresión popular, inspirada en la literatura oral y en el rescate de la tradición folclórica. Parafraseando a Gilberto Gil, Boal (1977b:218) menciona que “Existem muitas formas de se fazer teatro popular latino americano. Eu prefiro todas”.

Para la investigadora Magaly Muguercia (2008:166), el homenaje cultural planteado por los autores con la asimilación de los clásicos y con el rescate del patrimonio tradicional refleja el teatro como una práctica liberadora “[...] porque hizo de la investigación del legado cultural – hábitos, tradiciones, artes, saber, historia y paisajes compartidos – herramientas de emancipación”. Añade (2008:166), además, que “Esto fue común a los principales grupos de la creación colectiva [...]: TEC, La Candelaria, Cuatrotablas, Yuyachkani, el Teatro Arena,

Rajatabla, ICTUS [...] encontraron su máximo potencial liberador en la medida en que acercaron la preocupación política a los aspectos culturales”.

La implementación del Nuevo Teatro se consubstanció, por una parte, con un respaldo oficial, apoyado en subvenciones privadas o institucionales, paralelamente al establecimiento de grupos independientes que con pocos medios logran gestar su propia metodología de trabajo, consolidar un repertorio nacional que refleja problemáticas coyunturales y dedicarse a una elaboración crítica del quehacer artístico.

En efecto, en un primer momento, los grupos de teatro dirigidos por Boal en el Teatro Arena y por Buenaventura en la Escuela Teatro de Cali, coincidentemente asumidos por ambos entre los años 1955 y 1956, reciben una subvención institucional por la labor de renovación de las artes escénicas en Brasil y por la inauguración de un teatro nacional colombiano, hasta entonces prácticamente inexistente en el país. Sin embargo, como se ha comprobado, a medida que la militancia política de estos grupos se incrementa, el apoyo institucional disminuye hasta cancelarse y la censura se instala sobre sus obras hasta llegar a prohibir su representación y, en consecuencia, cerrar los espacios teatrales a finales de los sesenta⁷⁶. La presión y represión impuestas por las dictaduras militares exponen a los dos autores a circunstancias muy duras, particularmente en el caso dramático de Boal quien, además de sufrir la traumática experiencia del secuestro y la tortura, es sometido a un exilio forzado. Su trayectoria biográfica demuestra, para Randy Martin (Schutzman y Cohen-Cruz, 2006:23), su compromiso en el combate a la opresión en diferentes arenas.

Rather than confining his work to one arena, he has operated across intersecting registers of community, the popular, the national, and the postcolonial – which could be considered the principal sites of intervention for political theatre today. From

⁷⁶ Esta experiencia se repitió con otros grupos latinoamericanos. En común, las instituciones alegaron falta de presupuesto como excusa para una censura oficial, lo cual parecía aceptable dadas las precarias condiciones del arte y de la cultura en países pobres, pero se utilizó realmente para eliminar espacios disidentes y alternativos a los modelos culturales impuestos.

repression and censorship to exile, to electoral and parliamentary skullduggery, Boal is no stranger to crisis within the theatre and without.

El fenómeno del exilio⁷⁷ tuvo importantes repercusiones en el campo teatral. Jaramillo (1992a:60) sostiene que, por una parte, hubo necesidad de eludir la censura mediante el recurso a “[...] un estilo en clave, simbólico, que permitiera aludir a la realidad con analogías. Esto enriqueció el arte dramático, pues amplió el contenido semántico de la obra al tener una plurivalencia de significados. Un ejemplo de este tipo de teatro es *La orgía* y *El menú*, de Buenaventura.” Por otra parte, la tenaz represión propició un conocimiento del teatro latinoamericano a escala mundial y un consecuente intercambio de experiencias con otros dramaturgos de diferentes latitudes. Desde Europa y otros países de Latinoamérica, Boal siguió practicando y enseñando las técnicas del Teatro Invisible, del Teatro Fórum y del Teatro Periódico.

La superación de las dificultades impuestas en materia de libertad de expresión confirma el liderazgo de ambos como directores teatrales que lograron gradualmente formar a grupos independientes y responsabilizarse de sus medios de producción y comunicación, de modo que pudieran garantizar un contacto más directo, eficaz e inmediato con el público. Boal compró, junto con otros empresarios, el Teatro Arena y Buenaventura levantó, con el apoyo de sus miembros, el edificio del TEC.

En la arena colombiana, el TEC se erigió como la primera compañía profesional y oficial del país y sus miembros lograron impulsar el Nuevo Teatro al otorgar estabilidad a la actividad teatral, ya que “[...] consolidaron repertorios que mantenían la sala abierta y agotando boletería” (Aldana, 2008:123). Además, Carballido (Buenaventura, 1990:10) apunta que “Quizás la bendición colombiana haya sido la falta de apoyo estatal [...] y la maravillosa inexistencia de un teatro comercial” con más peso que el profesional, como ocurría en México y Argentina, lo cual favoreció el desarrollo de “[...] un

⁷⁷ Otros grupos vivieron la misma experiencia, como el Aleph de Chile, Sol de Río de El Salvador, el Teatro Vivo de Guatemala y, sobre todo, el Galpón de Uruguay, el colectivo que sufrió el exilio más largo (entre 1976 y 1985).

movimiento muy amplio, fuerte, popular y tan original como se le dio la gana, por la falta de moldes tradicionales.”

En este proceso de afianzamiento profesional, los autores coinciden en la publicación, particularmente en la década de los setenta, de obras de fundamental aporte teórico en las que cimentan conceptualmente sus poéticas, como lo ejemplifican el *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1975) de Boal y el “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC” (1976) de Buenaventura. Colaboran, asimismo, en la fundación de centros de difusión e investigación de proyectos teatrales (además de los suyos) extensibles al uso comunitario, como lo son el CTO (Centro de Teatro del Oprimido), en 1979, y el CCT (Corporación Colombiana de Teatro) en 1969. El CTO dirigido por Boal alcanzó una mayor difusión internacional, ya que se fundaron varias sedes en numerosos países, y tuvo una vertiente más multidisciplinar que posibilitó el desarrollo de actividades de diversa índole (artística, educativa, político-social y terapéutica), frecuentemente vinculadas al cometido de organizaciones de los derechos humanos. Ya en el ámbito colombiano, el CCT procuró el refuerzo del vínculo entre la clase obrera y el trabajo teatral a través del establecimiento de convenios con el sector sindical y el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS). Insistió, además, en una inversión teatral formativa mediante la creación de talleres nacionales y el asesoramiento de nuevos grupos de teatro, lo cual permitió que el movimiento se descentralizara y cobrara vigor en otras zonas del país. Su acción determinante en la difusión teatral queda reflejada en el testimonio de Patricia González (1980:87) sobre el IV Festival Internacional organizado por el CCT (1980) en Bogotá: “Los avances del teatro nacional siguen produciéndose en la capital aunque sabemos que en todo el país hay fiebre de teatro. Los grupos proliferan por todas partes, hasta en los pueblos más remotos.” Sobre el mismo festival, Eduardo Daconte (1980:96) valora las “[...] atrevidas realizaciones que, logradas por grupos pequeños, algunos de provincia, nos demuestran las ramificaciones impredecibles de una corriente artística que cada día gana más adeptos en medio de las más terribles limitaciones.”

Por iniciativa personal, sin un respaldo institucional, los autores demuestran un notable empeño por vincular el trabajo teatral con proyectos de inserción social aplicados a grupos sociales y comunidades oprimidas mencionadas con más detalle en los capítulos anteriores (movimiento sin tierra, grupos penitenciarios, sin techo, etc.). Esta estrecha relación del espacio artístico con la comunidad ha llenado y enriquecido ciertos vacíos culturales, educativos y recreativos del medio. De una u otra forma, resulta claro el compromiso de ambos en la implicación del arte en la ciudadanía a favor de un proceso de liberación nacional.

Asimismo, los autores comparten una labor pedagógica que no se circunscribe al ámbito universitario sino que se amplía al asesoramiento frecuentemente voluntario a otros grupos teatrales, además de su incansable participación en numerosos talleres, cursos, seminarios y ponencias que se incrementan a lo largo de sus giras.

Like the Brazilian director Augusto Boal, whose 'theater of the oppressed' has circulated worldwide, TEC travelled across the continent, offering performances and workshops for amateurs actors, factory workers and campesinos. Similar collectives sprang up neraly every country during this time period: the famous Candelaria, based in Bogotá; Tiempoovillo, founded by architecture students in Paraguay; Ollantay in Ecuador; Nixtayolero from rural Nicaragua; Cuba's Escambray; Venezuela's Rajatabla, Brazil's Galpão. (Taylor, 2004:19)

Por añadidura, sus trayectorias se ven marcadas por un proceso de internacionalización manifiesto en la formación de Boal en Estados Unidos y en el periplo de Buenaventura por países de Latinoamérica, en el que se incluye su acercamiento al Teatro Arena en una fase previa a la dirección de Boal. Las giras de ambos por numerosos países, particularmente latinoamericanos y europeos, así como sus viajes a Estados Unidos y sus estancias en París, una de las capitales de exilio de Boal y la ciudad de formación complementaria para Buenaventura, constituyen los espacios en común en los que se gestaron y se dieron a conocer sus obras.

III.2.1 Barómetros teatrales

En efecto, uno de los factores que propiciaron un acercamiento personal y profesional efectivo entre Boal y Buenaventura lo constituyeron los numerosos encuentros y festivales de teatro, impulsados de forma determinante por los círculos de teatro universitario. Rodríguez (Toro, 1991:183) subraya su importante función como vehículos de intercambio de experiencias estéticas y como piezas clave para el impulso y desarrollo del Nuevo Teatro:

Sin embargo, la incomunicación al interior de los países latinoamericanos produce el desconocimiento de las experiencias que se realizaban [...] No será sino a partir de los años 70 en que se empezó a generar el conocimiento mutuo, lo cual implicó una forma de 'latinoamericanización del teatro latinoamericano', producida fundamentalmente, entre otras cosas, por la realización continua de Festivales y Encuentros Internacionales de Teatro así como el exilio forzado al que fueron sometidos muchos creadores teatrales por las dictaduras militares [...] En los diversos festivales realizados, se ha puesto de manifiesto la extraordinaria variedad de temas, estilos y técnicas [...] para responder a las exigencias impuestas por la realidad que se pretende transformar.

En consonancia con este planteamiento, Jaramillo (1992a:61) añade que "Estos intercambios de experiencias y de teorías han creado una mayor conciencia de una identidad latinoamericana [...]", una vez que los colectivos proyectan a través de las obras representadas problemáticas sociales, económicas y políticas que atañen a sus países, pero que son, a la vez, experiencias compartidas y comprendidas por otras comunidades, a pesar de las diferencias culturales de cada nación. La periodicidad de los festivales – generalmente se realizan dos o tres festivales anuales– y su creciente proliferación son una muestra del alcance que ha obtenido el teatro en Latinoamérica.

Entre los festivales y encuentros de teatro internacionales que más difusión han tenido y que más han aportado desde el punto de vista teórico y crítico (seminarios, talleres y conferencias), Rodríguez (Toro, 1991:201) destaca los siguientes:

[...] el Festival de Manizales (Colombia), el Festival de Teatro de Córdoba (Argentina), el Festival Internacional de Caracas (Venezuela), el Festival Latino de Nueva York (Estados Unidos), el Festival de San Juan (Puerto Rico), el Festival de los Teatros Chicanos (Estados Unidos), el Festival Internacional de Teatro de La Habana (Cuba) y últimamente el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (España). A esto habría que agregar las Muestras nacionales y regionales que se desarrollan con relativa frecuencia en los distintos países latinoamericanos (como la de Montevideo).

En su conjunto, incentivaron la apertura del teatro latinoamericano a otras latitudes mediante la participación de colectivos en el extranjero y la visita de elencos europeos y americanos al continente, lo cual favoreció el conocimiento y divulgación de otras realidades escénicas. A título de ejemplo, Gerardo Luzuriaga (1971:12) señala la repercusión del Festival de Manizales⁷⁸, en Colombia⁷⁹, al “[...] entrar en relación con otros centros latinoamericanos de encuentros teatrales, como Brasil, Argentina, Chile y Cuba”. Su privilegiada capacidad de convocatoria impulsa el contacto entre los dramaturgos y permite que sean familiares nombres como Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Santiago García, Emilio Carballido, Atahualpa del Cioppo, entre otros.

Para comprender la experiencia manizalita, nos reportamos al V Festival Latinoamericano de Teatro y a su I Muestra Internacional (1973) que contaron, en diez días, con una afluencia de cuatro mil personas del mundo teatral. Más allá de la lista de eventos, de dramaturgos participantes y de obras representadas, cobra singular valor el ambiente de abierta y fructífera comunicación entre sus participantes y la presencia de grupos extranjeros, en su

⁷⁸ Según recoge Rizk (1987:121-122), los Festivales Internacionales de Manizales (1968-1973) se inician como un evento universitario y progresivamente se convierten en eventos de proporciones notables “[...] donde los teatristas tenían la oportunidad de cotejar y discutir su trabajo con los grupos más importantes de la América Latina. El último de la serie, en 1973, fue una Muestra Mundial que además de contar con representantes oficiales y no-oficiales de todo el continente, trajo cuatro grupos de Europa y uno de África.” La radicalización del movimiento suscitó tensiones entre los participantes, motivando el cierre del festival durante una década.

⁷⁹ De acuerdo con Rizk (1987:121-122), los Festivales de Teatro tienen inicio en Colombia en 1958 con los Festivales de Teatro Nacional “[...] a manos de la burguesía capitalina tratando de fomentar un teatro comercial que en la práctica no existió nunca [...]”. De 1965 a 1973 adquieren vigor los Festivales de Teatro Universitario, pero a diferencia de Chile o México, no logran consolidarse: “[...] se abrió la brecha que habría de agrandarse, debido a la siempre creciente radicalización del movimiento universitario, entre teatristas y directivos de los centros docentes hasta lograr estos últimos catapultar definitivamente el movimiento hacia los primeros años de década del 70.”

conjunto unidos por la preocupación general de proyectar un teatro didáctico, de confluencia de lo poético con lo político, alejado de la pancarta y del panfletismo. Susana Castillo y María Sandoz (1973:49-50) nos ofrecen su visión sobre un encuentro que consideran ser el barómetro teatral de Latinoamérica:

El teatro latinoamericano es un fenómeno vital, orgánico (de allí que resulta incompleto cuando lo estudiamos a la distancia, examinando los pocos textos que nos llegan) y cuando se trata del festival de Manizales significa una participación masiva. Significa, además, la manifestación cultural más viva de todo un continente que se preocupa por escudriñar su momento presente. [...] En efecto, el festival está en todos lados. Las funciones se dan en la gallera, en la iglesia, en una carpa de circo, en patios, en parques, en gimnasios y se prolongan más allá de la medianoche sin que el entusiasmo o la asistencia del público decaigan.

En “Rastreando las huellas del Festival de Teatro de Manizales”, Gaspar León (1987:11) cita al escritor colombiano Fernando Cruz Kronfly para poner de manifiesto el modo como estos intensos encuentros lograron llegar donde el festival oficial no llega y comunicar con un público igualmente ávido a través de sus muestras paralelas realizadas en barrios marginales.

Festivales atravesados, por supuesto, por todo el debate ideológico y antropofágico que se estilaba en los claustros universitarios y que terminó acabando con el festival. Los foros duraban desde las primeras horas de la mañana hasta la mitad de la tarde, y de inmediato comenzaban las presentaciones de los grupos nacionales e internacionales, casi hasta el amanecer del día siguiente. Cualquier esquina podría ser convertida en escenario. Y la muestra paralela, inicialmente ajena al festival oficial, terminó siendo tan importante como la muestra institucional. Para entonces uno sabía cuándo llegaba a Manizales pero ignoraba como un misterio la fecha de partida. Cada día comenzaba con un pretexto, con un motivo para permanecer hasta el día siguiente.

En definitiva, Manizales se proyectó como un escaño más de superación, de madurez y de continuidad del movimiento⁸⁰. De igual modo, Jaramillo

⁸⁰ La culminación de este proceso de desarrollo en la dramaturgia se produce con el surgimiento de nuevas sedes de festivales de teatro en Estados Unidos, particularmente en New York con el Festival de Teatro Popular Latinoamericano (1976), concebido precisamente como contramedida a los problemas de

(1992a:61) señala la importancia del intercambio teatral Francia-Latinoamérica consubstanciado en los festivales de Nancy y del Teatro de las Naciones. La participación progresivamente numerosa de compañías teatrales latinoamericanas, en particular, en el Festival de Nancy que incluía compañías más experimentales y comprometidas, permitió que la metrópolis europea actuara como tribuna de expresión del teatro latinoamericano, acogiendo a numerosos dramaturgos condenados al exilio y fomentando giras periódicas en las que participaban estas compañías, algunas incluso instaladas en el país. Asimismo, este intercambio se consolidó con un desarrollo teórico de la práctica teatral a través de la publicación, en territorio francés, de obras fundacionales del Nuevo Teatro.

[...] hay dos hechos que establecen una ruptura con esta tradición y que anuncian un cambio importante en este plano en las relaciones Francia-América Latina. Uno de ellos es la elaboración de un método de creación colectiva de los textos dramáticos, por parte del Teatro Experimental de Cali que ha sido publicado en Francia y que algunos grupos teatrales han comenzado a aplicar. El otro, probablemente el más importante por la amplitud de su difusión, es la publicación de los escritos de Augusto Boal [...] que, basados en una práctica teatral de largos años en Brasil y Europa, así como en sólidos conocimientos de la tradición teatral occidental, proponen originales planteamientos [...]. (Obregón, 1983:41-42)

En este contexto, Buenaventura y Boal coinciden en numerosos encuentros⁸¹ como ponentes, invitados especiales y directores que participan con sus grupos en la representación de sus obras, lo cual favoreció el conocimiento recíproco de sus trabajos, el intercambio de ideas y su influencia

incomunicación derivados del aislamiento y la falta de contacto con los teatristas chicanos y con el resto de Latinoamérica. Por su medio, se dio a conocer la obra de Buenaventura y las principales tendencias del teatro de las comunidades hispanas. La Universidad de Kansas se suma al interés por el arte escénico con su Centro de Estudios Latinoamericanos y su revista *Latin American Theatre Review*, fundada en 1967 y comprometida en divulgar el teatro en el continente mediante muestras que reunían a dramaturgos de diferentes colectivos teatrales, sin excluir el teatro chicano producido en Estados Unidos.

⁸¹ Mencionamos en este estudio algunos de los datos que hemos recogido sobre la participación conjunta de Boal y Buenaventura en los festivales y encuentros de teatro que tuvieron lugar en varios países latinoamericanos, particularmente en la década del setenta. Queda pendiente una investigación más detallada y que, apoyada en la pesquisa de material en hemerotecas y archivos, amplíe la información que aportamos sobre esta materia. No obstante, destacamos la labor recopilatoria de Gerardo Luzuriaga (1971), Susana Castillo y María Sandoz (1973), Francisco Garzón (1980), Patricia González (1980, 1981), Eduardo Daconte (1982), Luys Díez (1981a), Guillermo Uribe (1986, 1987) y Néstor Díaz (1988).

mutua en la difusión y afianzamiento de la corriente teatral que adopta la creación colectiva como método de trabajo. Gerardo Luzuriaga (1971) refiere que en el Festival de Manizales de 1971 (IV Festival Latinoamericano de Teatro Universitario e Investigación Teatral en Colombia), Boal participa con renombrado éxito en el “Coloquio sobre la Expresión Latinoamericana”, con sólidas intervenciones acerca del teatro popular latinoamericano y forma parte del jurado junto con José Monleón y Emilio Carballido. El Coloquio coincidió con la posterior participación de Buenaventura en la representación de una de sus obras (*Soldados*) y en la dirección de un “seminario para directores”. El referido Coloquio contó con la colaboración de José Monleón (2004:126), director de la revista madrileña *Primer Acto* y crítico de teatro de referencia en España, que nos deja su testimonio sobre la presencia de los dos dramaturgos: “Cuando fui a Colombia por vez primera, exactamente a finales de los sesenta y al Festival de Manizales, el teatro latinoamericano tenía, a juzgar por el eco de sus palabras y la atención que despertaban, tres grandes maestros: Atahualpa del Cioppo, Augusto Boal y Enrique Buenaventura”.

En el V Festival Internacional de Teatro de Caracas, denominado por Daconte (1982:73-74) como “espectáculo escénico del siglo”⁸² por la financiación invertida, los talleres de creación e investigación teatral son ofrecidos “[...] por dinámicos e innovadores dramaturgos y teóricos como Enrique Buenaventura de Colombia (La creación colectiva: kinésis y proxemia); Augusto Boal de Brasil/Francia (exponente de la teoría del teatro del oprimido: teatro foro, teatro imagen, teatro invisible).”

Asimismo, la proyección de los maestros se manifiesta con su participación en otros festivales, como el I Festival Internacional de Teatro Latinoamericano (1972), en Ecuador, y el I Festival Internacional de Teatro

⁸² El festival fue patrocinado por entidades oficiales con ocasión del cincuentenario del Ateneo de Caracas (organización independiente financiada por el Estado para fomentar el arte) y contó con la participación de 22 grupos procedentes de 18 países oriundos de Europa, Latinoamérica, Estados Unidos, Japón y África. La febril actividad del Festival se traduce en palabras de Daconte (1982:74): “El problema – con tal saturación teatral– era encontrar tiempo para participar o asistir a algunas actividades sin sacrificar otras.” El festival cuenta con la coordinación del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral) con sede en la capital venezolana y filiales en los países latinoamericanos donde “[...] es posible hacer teatro sin las castrantes interferencias represivas que caracterizan a algunos países del cono sur.”

(1973), en Caracas, en donde coinciden ambos en ponencias y foros de discusión sobre la creación colectiva, la dirección teatral, la función de los teatros universitarios en la difusión del teatro latinoamericano y las vías para un teatro revolucionario.

En su conjunto, los festivales y encuentros teatrales no solo corroboran el alcance y valor de sus trabajos en el ámbito teatral latinoamericano, sino que también confirman la recepción directa de sus obras y el profundo conocimiento recíproco de sus propuestas y enfoques dramatúrgicos. En efecto, una consecuencia directa de estos encuentros es el potencial creativo que los vínculos entre artistas generan, una vez que fomentan la experimentación de elementos que se asimilan de forma articulada y revitalizadora. En palabras de Jaramillo (1992a:61), “Estos festivales han generado un contacto entre los grupos, lo cual ha permitido el intercambio de técnicas que luego son incorporadas a las necesidades de cada grupo y a la realidad social propia. A veces una técnica foránea es el punto de partida de una experimentación que puede obtener resultados originales.”

En efecto, en lugar de imitadores, nuestros autores demuestran ser profundos estudiosos el uno del otro. En la sistematización de *Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*, Boal manifiesta (1977b:104-105) su conocimiento de la obra del autor colombiano e integra su trabajo junto con el del TEC en el contexto de las prácticas de teatro popular desarrolladas en América Latina.

O teatro experimental de Cali, preocupado com o importante problema da consciência dos soldados que lutam na repressão contra o povo, montou *Soldados*, de Carlos José Reyes. Através de debates com o público, o elenco dá-se conta de possíveis falhas no texto e na montagem e estudam e realizam uma nova versão da mesma obra. Esta, em particular, sofreu sete versões. O mesmo acontece com obras de Enrique Buenaventura. [...] Os grupos que praticam este gênero de teatro incluem-se na categoria de teatro popular do ‘povo e para o povo’ ou do ‘povo para outro destinatário’. Geralmente, trata-se de grupos com sala permanente que, além do seu trabalho popular propriamente dito, têm que representar para públicos em geral. [...] O repertório destes elencos pode

abranger desde os clássicos até autores latino-americanos contemporâneos, desde Shakespeare e Molière até Miller e Peter Weiss.

A propósito del V Festival de Teatro Chicano (1974), realizado en México, Boal (1977b:217) comenta la heterogeneidad de grupos teatrales que marcó el festival y el modo como “[...] durante quatorze horas diárias participávamos no mais variado intercâmbio de ideias, estilos, formas, ritmos, situações políticas, corais, tácticas e estratégicas”. En particular, menciona el trabajo de Buenaventura y del TEC y del grupo La Candelaria, dirigido por Santiago García, lo cual denota su profundo conocimiento sobre las prácticas teatrales desarrolladas en América Latina.

Alguns, como o Teatro Experimental de Cali (dirigido por Enrique Buenaventura), dedicavam-se ao esclarecimento de factos históricos recentes, neste caso a matança de milhares de camponeses ordenada sob a inspiração da United Fruit Company. A obra está baseada numa sólida investigação documental. Numa linha mais clownesca, mas também baseada numa investigação feita num dos bairros populares chamado ‘Invasões’, apresentou-se o grupo ‘La Candelaria’, com *A cidade dourada* (dirigido por Santiago García).

Con respecto a Buenaventura, aunque queda pendiente editar parte de su obra ensayística, en sus trabajos publicados no encontramos referencias textuales a la dramaturgia de Boal. Con todo, sí podemos considerar que las referencias puntuales en la obra del dramaturgo brasileño se ocasionan en un contexto más amplio de interrelaciones. Pese a las idiosincrasias que individualizan sus trabajos, comprobamos que existe una convergencia en sus trayectorias, puesto que ambos lideran un proceso de reorientación literaria con una orgánica muy similar en sus respectivos países y que sus líneas de trabajo, en la calidad de dramaturgos y directores teatrales, se implicaron a lo largo de las décadas de los sesenta y setenta. Todo lo cual nos permite inferir que, en cierto modo, el conocimiento de sus trabajos puede actuar como inspiración y estímulo en el continuo desarrollo de formas de teatro popular y de creación colectiva en Brasil y en Colombia. De ese modo, este planteamiento se acerca al

concepto de psicología de la creación enunciado por Guillén para explicar los fenómenos de influencia. Con base en sus formulaciones, puede sostenerse la idea de que en la etapa del momento creador, tanto Boal como Buenaventura pueden verse influidos o “contaminados” psicológicamente por las propuestas dramáticas formuladas por el otro. Hemos demostrado que la toma de contacto en los festivales y encuentros de teatro permitió que los autores profundizaran en el conocimiento de sus trabajos, con lo cual es posible considerar, basándonos en la idea intertextual de que todo texto se constituye como asimilación de textos anteriores, que sus proyectos reflejan una asimilación no necesariamente consciente de referencias de ambos que pasan a estar presentes en la significación de sus obras. Se trata de una conjetura difícil de sistematizar, puesto que no hay información explícita que nos permita detectar y demostrar con exactitud qué referencias textuales se asimilan. Sin embargo, aunque no haya una alusión clara en sus obras que nos permita valorar el grado de influencia entre los autores, sí podemos, en última instancia, inscribir sus trayectorias en una propuesta de lectura dialógica, aunque no necesariamente causal, en la línea de la “escritura en colaboración” defendida por Bakhtine y Kristeva. Se trata de una interpretación que se puede manejar si tenemos en cuenta la intensa y consciente actividad intertextual de Buenaventura manifiesta en la producción “palimpséstica”, diríamos, de obras inspiradas y recreadas a partir de otras producciones.

III.2.2 Cecilia y Jacqueline: (r)evolución en femenino

“Sí, para la latinoamericana, la escritura ha sido siempre un síntoma de defensa contra la opresión”, refiere Helena Araujo (1984:16) en “Escritoras latinoamericanas, ¿por fuera del *boom*?”.

Para destronar este paradigma de la mujer doblemente oprimida al que también alude Spivak (1988), la década del sesenta inaugura el estreno de la mujer en los escenarios latinoamericanos. Para contrarrestar el peso de la censura social, la presencia femenina se hace notar en la escena y en la

participación activa en diferentes roles del discurso teatral, hasta ese entonces inaccesibles, contribuyendo indudablemente al enriquecimiento del panorama dramático. Para Jaramillo (1992a:90), las dramaturgas, directoras, titiriteras y demás teatreras⁸³ “[...] han abierto espacios vedados, han derribado obstáculos que dividen lo femenino de lo masculino, recrean temas tabú (el aborto, el infanticidio, la prostitución, la infidelidad, la sensualidad femenina) haciendo teatro con temas –hasta ahora– considerados femeninos y sobre todo creando desde otras perspectivas y otros intereses.”

En este sentido, importa reconocer la labor de las dramaturgas, directoras, actrices y traductoras Jacqueline Vidal y Cecilia Boal, ejemplos de superación, madurez y continuidad desde lo femenino durante y después del Nuevo Teatro.

La orgánica de trabajo colectivo fomentada tanto por el Arena como por el TEC patrocinó esta disolución de las fronteras de género y una proyección más igualitaria de sus miembros, facilitando la intervención de las autoras en importantes funciones del proceso teatral, tales como la dirección escénica, la escenografía teatral, como actrices, además de colaboradoras y co-autoras de obras de conceptualización teórica de los dramaturgos. Jacqueline publica conjuntamente con Buenaventura el “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC” del mismo modo que la colaboración y la experiencia de Cecilia como psicoanalista fueron fundamentales en la gestación de las técnicas del *arcoíris* boaliano y en su aplicación en numerosos talleres a nivel mundial.

La dramaturga francesa, que participó también en el grupo La Máscara⁸⁴, dirige obras de clara militancia política, entre las que se destaca *El convertible rojo* (1970), obra de denuncia feminista sobre la vida de las prostitutas en un barrio londinense, en el contexto de la gestación del movimiento de liberación

⁸³ Aunque muchas obras no hayan sido montadas, pocas se hayan publicado y muchas sean resultado de un trabajo colectivo, Jaramillo (1992a:336) valora la labor de las mujeres del teatro como pioneras en el desarrollo del teatro infantil, en el planteamiento de temas femeninos y en la investigación e interés por temas marginados de la literatura convencional.

⁸⁴ El grupo colombiano ha tenido una estrecha vinculación con el TEC y algunas de sus obras han sido dirigidas por miembros del colectivo. A partir de 1983, La Máscara queda en manos de cuatro mujeres y se dedica a investigar temas sobre el mundo femenino (el aborto, el infanticidio, la agresión sexual y física, la prostitución, la locura, la viudez), planteando sobre las tablas asuntos tabú en una sociedad tradicionalmente conservadora y católica.

feminista en Latinoamérica. Un año después, escribe un conjunto de escenas basadas en la obra de Françoise Villon, *La balada de los ahorcados*, en memoria a la muerte de un estudiante durante una manifestación de protesta en Cali. El trabajo de la dramaturga, que también fue actriz del grupo durante buena parte de su vida, se inscribe en el modelo pedagógico defendido por Buenaventura y que, según Elvia González (1998:65-69), procura “[...] formar un hombre y una mujer autónomos y conscientes de su papel activo en la transformación de la sociedad para un bien común.”

De origen argentino, Cecilia ingresa al movimiento teatral brasileño en el Arena, participando en la puesta en escena, en la actuación de las obras y organizando cursos de interpretación teatral, entre los cuales destacamos el que dirige con la activista Heleny Guariba en 1970 y del cual surge el Teatro Periódico. Durante los años de exilio en Europa, es co-creadora del método boaliano de teatro y terapia y, de forma pionera, dirige talleres en los que recurre a la expresión teatral como instrumento eficaz para trabajar procesos de emancipación personal, incluso en instituciones de sanidad mental.

Si bien es cierto que el mérito de las autoras puede parecer eclipsado por el eminente protagonismo de los dramaturgos, varias décadas después del auge del Nuevo Teatro, podemos seguir valorando su empeño en la preservación y continuidad del legado de sus compañeros. Con la muerte del maestro colombiano, el TEC quedó en manos de Jacqueline que no solo asumió la dirección y administración del grupo sino que fundó, con respaldo estatal, el CITEB (Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura), dedicado a clasificar y editar la obra desconocida del autor, entre la cual se encuentran poemas, cuentos, obras de teatro, aforismos y cantidad de obras pictóricas. Asimismo, Cecilia publica *A Estética do Oprimido* a raíz del fallecimiento de su esposo y funda el Instituto Augusto Boal con la misma misión: la de preservar y fomentar de forma sostenible el legado boaliano, atendiendo igualmente a la necesidad de catalogar el inmenso material inédito del autor.

Su rol como gestoras de la herencia artística de los dramaturgos ofrece una renovada visión del discurso cultural de la mujer y es representativo de

esta nueva actitud que destrona el marco referencial de la marginalidad de la mujer latinoamericana.

III.2.3 La nueva crítica

El Nuevo Teatro generó otro proceso paralelo centrado en la necesidad de una nueva crítica teatral que no dependiera del respaldo estatal sino que se implicara en un análisis dialéctico de la relación forma/contenido de las producciones, para así descodificar el proyecto político-ideológico de la obra. Según Jaramillo (1992a:66-67), “La verdadera crítica es un proceso de deconstrucción que analiza los elementos ideológicos y culturales que fueron materializados en el proceso de construcción artística.”

En efecto, los teorizadores del movimiento se unieron en la demanda de una crítica que apoyara el desarrollo de la dramaturgia, aceptando nuevas perspectivas estéticas y nuevos discursos teóricos que disolvieran la tradicional crítica de cuño europeo importada para analizar la cultura patrocinada por el Estado. Santiago García señala que la alianza de la crítica con el punto de vista colonialista en lugar del nacional o local deriva en una pérdida de validez de los textos teatrales del Nuevo Teatro a los que se les niega la categoría creadora, puesto que no responden a las categorías estéticas foráneas.

El testimonio de Monleón (1980:23) refleja esta incompatibilidad ideológica que resulta en una marginación de las obras: “[...] esa mezcla de menosprecio y de inseguridad con que muchos estudiosos de la literatura se refieren al nuevo teatro latinoamericano, señalando que sus textos son endeble, que buena parte ni siquiera están publicados y que, en general, cumplen una función panfletaria, ajena, según ellos, a la que es propia de la representación dramática.”

Asimismo, Buenaventura apela a una nueva crítica que se enfrentara al quehacer teatral, concentrándose en el proceso de creación más que en el resultado y Juan Villegas (1988:9) señala la necesidad de incluir las

manifestaciones marginales, una vez que “El discurso crítico hegemónico ha tendido a privilegiar los textos teatrales que, de una manera u otra, coinciden o son ideológicamente funcionales a la proclamación de la validez de sus propios códigos ideológicos, culturales o estéticos. Lo cual ha dado origen a la marginación o subyugación de los discursos teatrales discrepantes.”

Por otra parte, Rizk (1987:18-19) subraya la actitud hostil de la *intelligentsia* oficialista⁸⁵ que se siente amenazada y recuerda que esta crítica adversa al movimiento se manifestó en las duras y polémicas discusiones sobre teatro de autor *versus* creación colectiva. Recuerda que se necesitaron dos décadas para otorgarle valor a un movimiento creciente con reconocimiento internacional. Ejemplo de ello es el listado de términos con que se ha nombrado el movimiento: teatro de la identidad, revolucionario, comprometido, histórico o de la violencia, teatro de crítica social o documental, teatro popular, entre otros. Entre todos, la autora considera que el de teatro popular⁸⁶ es el que más se aproxima: “Popular no en el sentido de alcanzar una mayor recepción en el pueblo como puede lograrlo la televisión o cualquier otro medio masivo de comunicación; sino por ser un teatro que se preocupa por los problemas que conciernen a su público al tiempo que le pide a este público una mayor participación y transforma sus espectáculos en base a esa aportación.”

En suma, en palabras de Monleón (1980:29),

El movimiento está ahí. Y ha producido centenares de espectáculos. Se trata de un desafío al que no pueden darle la espalda los estudiosos del teatro, ya sea contemplando sus resultados en función de una normativa estética tradicional, ya despachándolo por su carácter marcadamente político. Es un teatro que forma parte de

⁸⁵ Uno de los acontecimientos sin precedentes fue el ciclo Teatro Abierto de 1981, en Argentina, en el cual participaron más de doscientos trabajadores del teatro (autores, directores, actores, etc.) y cuyo espacio en donde se presentan las obras, el Teatro del Picadero, fue incendiado siete días después de iniciado el ciclo.

⁸⁶ Recordamos que Boal (1977b) aclara, igualmente, que no es la presencia del pueblo lo que determina el carácter popular del espectáculo sino la perspectiva del pueblo asumida en el análisis del microcosmos social en el que aparece. Su distinción entre teatro de naturaleza popular y teatro programáticamente popular permite comprender que no todo espectáculo en el Nuevo teatro es necesariamente popular, ya que obras como *La autopsia* y *La orgía*, que retratan otros segmentos sociales como la burguesía, son a la vez representativas del movimiento.

la historia moderna de América: cuyas características se hallan indisolublemente ligadas a esas historias.

III.3. La nueva epopeya *versus* el colonialismo cultural

Una de las propuestas que singularmente vincula a los dramaturgos del Nuevo Teatro y que respalda nuestro enfoque de lectura dialógica es la recuperación de la identidad y de la autonomía cultural. En sus respectivos enclaves, los dramaturgos llevan a cabo un replanteamiento del proceso histórico-político de sus países comprometido en proyectar las aspiraciones y problemáticas sociales y culturales de las comunidades. Para Jaramillo (1992a:20-21), este compromiso cultural “[...] determinó el proceso evolutivo del teatro, que llegó a convertirse en movimiento de vanguardia y a distinguirse del teatro comercial y populista que era elaborado para el pueblo y pensado en términos de taquilla.”

En consonancia con los presupuestos de la teoría postcolonial, Jaramillo (1992a:22-23) sostiene que el planteamiento de la identidad se manifiesta en sociedades colonizadas que vivieron un proceso de independencia política que no conllevó una autonomía cultural ni económica, lo cual generó interrogantes sobre su capacidad para ejercer la democracia, dada la convivencia de diferentes razas y culturas y, en consecuencia, de diferentes formas de organización social y económica. Esta condición viabilizó la imposición de modelos culturales ajenos a estas sociedades y correspondientes a otros contextos sociales, políticos e ideológicos⁸⁷. Para Monleón (1980:24), todo proyecto político basado en esta imposición de criterios para unificar la nación constituye un síntoma de colonialismo cultural, puesto que supone una apropiación de las diversas manifestaciones artísticas por parte de una cultura dominante que decide organizar los espacios culturales según los intereses del grupo que representa. Este sistema oficial, necesariamente opresor, se aísla de la realidad de las clases populares y de las culturas minoritarias o marginadas, es

⁸⁷ El teatro recoge de manera testimonial esta polémica. Pese a la adquisición de la independencia política latinoamericana, el teatro no logra desvincularse de una influencia española en sus temas (el indio, el mestizo, etc.) y del monopolio de las compañías extranjeras en las capitales. Así, aunque fuera pensando y creado para el pueblo, no expresa la realidad latinoamericana en toda su dimensión. En Colombia, por ejemplo, a principios del siglo XIX, esta actividad teatral y comercial era gestionada por una minoría aristocrática intelectual que se limita a seguir los cánones europeos y que manifiesta un total desconocimiento sobre la tradición popular y vernácula, considerada inferior, incivilizada o bárbara y desplazada por los centros de cultura.

decir, de “[...] las otredades que son expresiones ricas y vigorosas y que son ampliación de humanidad y cultura.” (Jaramillo, 1992a:75).

La verdadera cultura nacional solo es posible dentro de múltiple, de lo polifacético y representativo de los diferentes estratos sociales, culturales y étnicos de los países de América Latina. [...] Es la capacidad de crear con originalidad, aún en las más difíciles circunstancias históricas a las que están sometidas las comunidades, lo que demuestra que son sociedades vigorosas, creadoras y en permanente proceso de evolución y de reestructuración, que les permite ajustarse a las necesidades de cambio y de conservación. (Jaramillo, 1992a:75-76)

Como hemos señalado, Boal y Buenaventura consideran que el estudio de la cultura artística latinoamericana se sigue planteando desde criterios foráneos desprovistos de capacidad crítica para cuestionar y analizar las contradicciones que emergen en los procesos históricos. Todo lo cual repercute en un empobrecimiento cultural, en una marginación de la diversidad étnica y social y en una consecuente pérdida de identidad. Ambos toman conciencia de que los medios de comunicación patrocinados por las clases dirigentes se han convertido en nuevos mecanismos de alienación y homogeneización cultural que ejercen un dominio sobre los colectivos, manipulando sus medios de expresión.

Para Buenaventura (1978c:293), este genocidio cultural “[...] convirtió el folclor en arqueología.” “La cultura es algo preparado y elaborado en Europa y Estados Unidos que nosotros debemos tratar de vender aquí. En cuanto al teatro se refiere, el producto nos llega con todas las instrucciones para desempacar y extenderlo ante los clientes.” (Buenaventura, 1978c:286). Por eso, apela (1978c:293) a un esfuerzo colectivo que se oponga a la avalancha del colonialismo: “Lo que nuestros pueblos necesitan [...] es poder utilizar libremente las conquistas de la ciencia y del arte de los colonizadores para desarrollar su tradición adormecida y enterrada.” De esta suerte, la actividad teatral constituye un medio de comunicación y de representación cultural con una función descolonizadora que permite rehabilitar la cultura y filtrar los

elementos foráneos que quedan permeados en lo nacional. “No puede haber teatro ni cultura nacional que no sean anti-oligárquica, anti-elitista y anti-imperialista.” (Buenaventura, 1977a:133).

Bajo el mismo estandarte reivindicativo, Boal (1977a:126-127) apuesta por una revolución popular en la cual el pueblo/espectador asuma la vanguardia de la producción cultural/teatral: “[...] todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo *os meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, *à sua maneira e para os seus fins*. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!”. Para llevar a cabo su “revolução copernicana ao contrário” (1977b:148-149), recurre al teatro como arma de liberación de lo que denomina los satélites imperialistas (de orden económico, político, moral, estético, etc.) y como vehículo de concientización que repercute en el subsiguiente liderazgo del sujeto en el proceso de cambios que desea operar en la sociedad.

Enraizada en el marco de los estudios culturales latinoamericanos, la cuestión de la descolonización de la cultura y de la literatura ya había sido enunciada por autores como José Martí y José María Arguedas que en su momento manifestaron la necesidad de evitar el eurocentrismo, identificado como factor de aislamiento del patrimonio nacional, abogando por una segunda independencia del pueblo latinoamericano basada en la adquisición de una autonomía cultural. Así, la creación artística en “Nuestra América” se debe emprender con criterios ideológicos propios que permitan simultáneamente comprender y trabajar estéticamente la realidad y los cambios históricos del continente, sin depender de modelos extranjeros.

Esta defensa del patrimonio cultural es una misión igualmente asumida por el Nuevo Teatro. En efecto, la recuperación del pasado histórico se convierte en eje primordial para el combate del colonialismo cultural, una vez que el conocimiento de la identidad nacional favorece la comprensión de las causas y los efectos de la alienación y de los mecanismos de contradicción que toman lugar en todo acontecimiento histórico. Tal como enuncia Buenaventura (Reyes y Watson, 1978b:352), “Me he propuesto que la historia de Colombia y

de América Latina en general sean ampliamente discutidas y ampliamente reconocidas. Porque un país no puede pensar en el futuro si no conoce y no discute su pasado.” Para lograrlo, importa rescatar la historia del pueblo “[...] desmistificada, descotidianizada, mostrada en sus mecanismos fundamentales.” (Buenaventura, 1978c:294).

Esta actitud cuestionadora del modo de pensar los procesos socio-históricos latinoamericanos se proyectó, como hemos mencionado, en *La tragedia del rey Christophe, Un réquiem por el padre las Casas* y *Crónica*, obras en las que el maestro se inspira en figuras y temas históricos para abordar el proceso de asimilación y transformación cultural de las tres raíces étnicas implicadas en el proceso de colonización, denunciando el genocidio cultural provocado por el colonialismo imperialista. En la misma línea, Boal manifiesta su interés por la investigación histórica con la serie *Arena conta...* (*Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes, Arena conta Bahia* y *Arena conta Bolivar*), con la cual recupera sucesos determinantes de la historia brasileña como estrategia para denunciar las tram(p)as del movimiento político de 1964.

En ese sentido, Rizk (1987:22) subraya el compromiso del movimiento en la investigación de las fuentes historiográficas para así recuperar la “[...] realidad que ha estado camuflada, enterrada y que hay que ir desenterrando, desempolvando, rescatando a su paso elementos de las culturas nativas y formas de expresión populares largos años reducidas a la tradición oral.” En efecto, el Nuevo Teatro procuró fomentar un espacio cultural de recuperación de voces y vivencias de diferentes comunidades, recreando mitos y manifestaciones del saber inconsciente colectivo que hasta entonces no habían sido representados.

Como hemos mencionado, Buenaventura desempeña un papel crucial en el desarrollo de una conciencia histórica de la tradición cultural colombiana mediante una revisión de la literatura popular. Recoge material de las mojigangas, estudia el folclore nacional en el litoral Pacífico, recrea personajes como Peralta, el Limpiabotas Mudo y la Vieja Mendiga y recupera registros del habla popular. Monta espectáculos relacionados con fiestas religiosas y relatos

populares, inspirados en los cuentos de Tomás Carrasquilla, de quien tomó uno de sus textos para transformarlo en *A la diestra de Dios Padre*. Su obra *Misterio de adoración de los Reyes Magos* tiene una base cultural hispánica, entre otras obras menores basadas en leyendas, cuentos populares y adaptaciones de relatos maravillosos e infantiles, entre las que se destacan *El Monumento* y *San Antãoito*.

De un modo análogo, Boal reconoce las potencialidades artísticas de la música popular brasileña y funda el género “sambópera”, utilizando instrumentos y ritmos musicales brasileños (samba, choro, etc.) en una cirugía teatral que recupera la importancia de la música del teatro épico. Asimismo, integra en sus producciones un colectivo de cantantes y músicos de la cantera nacional (Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé y Gal Costa) en un intercambio cultural pionero. Con *Opinião*, obra de propaganda y agitación realizada conjuntamente por el Grupo Opinião y el Teatro Arena, se reúnen creadores de varios sectores artísticos asociados a movimientos del arte popular para realizar un *collage* teatral basado en diferentes fuentes (citaciones de libros, noticias de periódicos, canciones, cine, entre otros) y cargado de referencias específicas del teatro de Brecht y Piscator. Este estilo estético innovador se utilizó como estandarte de la resistencia democrática y estimuló el debate de temas que afectaban a las clases subalternas (el desempleo, la pobreza, las *favelas* y los *morros* de Río de Janeiro, la migración, el latifundio, la crisis agraria, el subdesarrollo en varias zonas del país). En *Arena conta Zumbi* Boal recupera el sincretismo religioso y la supervivencia del vocabulario africano en su belleza original.

A la vez que los autores restituyen el valor documental, social, político y cultural de la historia, desmitifican la versión oficial utilizada por las clases dirigentes y su interés en recuperar los episodios que más se aproximan a sus objetivos políticos y propagandísticos. Por eso conciben obras alrededor de sucesos de la historia nacional⁸⁸ cuya importancia ha sido soslayada en los

⁸⁸ Esta tendencia atraviesa todo el continente: en Argentina, la lucha del pueblo en las Guerras de la Independencia (1790-1825) contra el dominio español queda plasmada en obras como *Santa Juana de América* (1960), de Andrés Lizárraga; la violencia, el angustiante ambiente de represión y los desaparecidos

textos oficiales, lo cual permite escenificar eventos no recogidos por la historiografía oficial a causa de su carácter controvertido.

El teatro-documento es uno de los recursos utilizados por Buenaventura en *La denuncia*, obra que, al igual que *Soldados*, aborda los sucesos de la masacre de la Huelga de las Bananeras, con la intención crítica de confrontar el texto histórico oficialista de los terratenientes y el texto oral de los testigos y, de ese modo, poner en evidencia los discursos camuflados del poder. Este efecto de distanciamiento es similar al practicado por Boal en su Teatro Periódico, una de sus estrategias performáticas utilizadas para desmitificar la “objetividad” del periodismo y cuestionar su imparcialidad. Las noticias se representaban, de forma improvisada, fuera de su contexto original o dentro de su verdadero contexto, muchas veces obviado por los medios de comunicación.

Sensibilizado con la problemática de la violencia colombiana, Buenaventura insiste en concebir obras de denuncia que constituyen un testimonio histórico fundamental a través del cual podemos leer la intrahistoria del país. Ejemplo de ello son las cinco piezas (*La Maestra*, *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia* y *La Requisa*) de la obra *Los papeles del Infierno* que reflejan dos décadas de violencia⁸⁹ extrema entre conservadores y liberales y una consecuente ruptura del tejido social que se sigue formulando en *El sueño* y *El menú*, alcanzando su máxima expresión en *La orgía*. *La estación*, *El ánimo sola* y *Proyecto Piloto* recrean los efectos de la llamada “guerra sucia” entre los cuerpos de seguridad y narcotraficantes mientras que *La trampa* y *Ópera Bufo* se suman al repertorio de obras de denuncia de los caudillos latinoamericanos y de los abusos de poder de las dictaduras militaristas centroamericanas.

cobran importancia en obras del ciclo de Teatro Abierto 1981 como *Decir sí* de Griselda Gambaro, *Criatura* de Eugenio Griffero y *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac. El grupo chileno ICTUS monta *Lo que está en el aire* sobre Pinochet y el grupo Ollantay crea colectivamente una pieza, *S + S=41*, sobre la guerra petrolera que en 1941 enfrentó a Perú y Ecuador en un sangriento conflicto. En Nicaragua, el Grupo Nixtayolero dirigido por Alan Bolt revisita eventos históricos como la figura del líder César Augusto en *¡Ojo al Cristo!* (1983). *El Galpón* recorre casi toda Latinoamérica en sus años de exilio con obras de creación colectiva como *Artigas*, *general del pueblo*, basada en la vida del general José Artigas, padre de la independencia uruguaya.

⁸⁹ Además de Buenaventura, Jairo Aníbal Niño, el ecuatoriano José Martínez en Ecuador, el cubano Abelardo Estornino, el argentino Agustín Cuzzani y el guatemalteco Carlos Solórzano, se suman a los dramaturgos que plantearon las causas y consecuencias de este momento dramático en Colombia.

Esta toma de conciencia sobre los mecanismos opresores creados por el régimen para combatir fuerzas insurgentes y los efectos de la manipulación alienante del poder queda igualmente plasmada en algunas obras de Boal, como *José, do Parto à Sepultura*, en la que incluye a un hombre del pueblo víctima de todo tipo de opresiones ejercidas por la oligarquía dominante, y *Torquemada*, en la que denuncia el uso de la tortura en prisión.

En definitiva, el Nuevo Teatro se nutre en las circunstancias históricas y sociales, lo cual le ofrece actualidad, y procura adaptarse a las necesidades de expresión de la sociedad, con el intento de fomentar la potencialidad creadora y transformadora del pueblo, luchar contra los prejuicios y las convenciones dominantes con las que se lo reprime y fomentar la independencia cultural. De acuerdo con Jaramillo (1992a:21), al “[...] recoger en la historia y en la anécdota particular de los diferentes grupos raciales y culturales, ricas experiencias y documentos que después de ser trabajados dramáticamente, eran devueltos a la comunidad que confrontaba su aquí y su ahora en forma artística, y podía desde esta perspectiva analizar los conflictos que vivía diariamente.” La dramatización de este material original y creativo adquiere una función didáctica o, de acuerdo con Lotman (1982:84), una propiedad psicopedagógica, puesto que permite que el ciudadano, desde una posición distanciada otorgada por este espacio dialéctico alternativo, pueda analizar las contradicciones de su realidad, asumir sus experiencias y potenciar una acción transformadora en su entorno.

Para fundamentar este proceso de interacción entre el sujeto y la sociedad y entre estos y el arte, apoyamos nuestra investigación en el análisis de dos obras de archivo de los dramaturgos. En el caso colombiano, recuperamos el episodio histórico de la Huelga de las Bananeras reactualizado en *Soldados* y, en el ámbito brasileño, la historia de la Conspiración Minera recreada en *Arena conta Tiradentes*.

III.3.1 Cuando Arena canta, sus males espanta

III.3.1.1 Mitos y conspiraciones en tiempos de opresión

“Brecht cantou: ‘Feliz o povo que não tem heróis’. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes.” (Boal, 1977a:234). Así justifica el dramaturgo el rescate de “Quixotes e Heróis”, es decir, de personajes mitificados de la historia nacional revisitados en la dramaturgia brasileña del siglo XX.

Atendiendo a que la obra se estrenó⁹⁰ en un periodo de intransigencia política, incrementada por el golpe de estado de 1964 y manifiesta en la interdicción de textos teatrales y de los espacios de representación, los intelectuales y artistas brasileños optan por diferentes experiencias estéticas para evadir la censura y reafirmar su militancia democrática. Con la serie *Arena conta...*, Boal y Guarnieri buscan ejemplos en la historia del país que reflejen temáticamente las luchas de liberación contra la opresión. Por consiguiente, el recurso al mito se comprende como estrategia para revitalizar la memoria colectiva utilizando movimientos históricos de resistencia que sugieren una expectativa de cambio político-social con la cual el público se identifica.

En el caso de *Arena conta Tiradentes*, la obra se inspira en el movimiento histórico denominado *Inconfidência Mineira* o Conspiración Minera que consistió en un proyecto de sublevación de la capitanía brasileña de Minas Gerais contra la corona portuguesa, a causa de sus excesos en el dominio colonial, pero que sería desmantelado en 1789 por traición de uno de los conspiradores. A los miembros del grupo se les denominó *inconfidentes* por haber cometido el crimen de falta de fidelidad al rey.

⁹⁰ *Arena conta Tiradentes* se estrenó el 21 de abril de 1967, en el Teatro Arena de São Paulo, bajo la dirección de Augusto Boal. Contó con la coproducción del director Gianfrancesco Guarnieri y la participación en el elenco del mismo Guarnieri, además de Renato Consorte, David José, Jairo Arco e Flexa, Sylvio Zilber, Cláudio Pucci, Dina Staf y Vanya San’Anna. La escenografía quedó a cargo de Flávio Império y la iluminación en manos de Orion de Carvalho. Theo Barros asumió la dirección musical y contó con la colaboración de compositores de la talla de Gilberto Gil. Las formulaciones teóricas sobre el sistema *Coringa* se presentaron en el programa de la obra con dos ensayos de Boal: “Tiradentes: questões preliminares” y “Quixotes e Heróis”, también incluidos en *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

En particular, la obra se plantea desde la perspectiva de uno de los representantes de la insurrección: Joaquim José da Silva Xavier, alférez de la Cavalaria Paga de Minas Gerais, conocido por el apodo Tiradentes porque “[...] tirava, com efeito, dentes com a mais sutil ligeireza.” (*Autos da Devassa*, 1972:178). La tradición histórica brasileña lo presenta como un mártir de la Independencia que asumió estoicamente la responsabilidad y el castigo (horca y decapitación en plaza pública) en la crónica de una gesta malograda, treinta años antes de la independencia política del país.

En la investigación *Conflicts and Conspiracies: Brazil and Portugal 1750-1808*, Kenneth Maxwell demuestra que la sublevación y el conflicto de Minas Gerais resultaron de las divergencias socio-económicas entre Brasil y Portugal⁹¹. Boal y Guarnieri no desconocen la verdad histórica, incluso se apoyan y reproducen fielmente algunos pasajes⁹² de obras clásicas de la historiografía brasileña sobre el episodio, como los *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*.

Sonia Goldfeder valora el contenido histórico del drama, aunque matiza que la recreación del mito no es ortodoxa y cuenta con algunas variaciones y episodios ficticios utilizados esencialmente para burlar la censura y superar las restricciones impuestas a la clase artística (mutilación de textos, eliminación de escenas, entre otros). Además, para la autora (1977:26), el suceso es “[...] secundário, sendo usado como móvel, como meio para se atingir determinado fim, o didático; é inclusive transfigurado, modificado (não há intenção plena, cremos de fidelidade absoluta à História) em função de transmitir determinadas mensagens dos autores.” Por tanto, no se procura reconstruir el episodio de la conspiración en su veracidad histórica sino crear una analogía capaz de retratar situaciones y personajes alusivos al régimen militar de la década del sesenta. La historiadora Sirley Oliveira (2003:111) justifica los moldes estéticos del musical en función de una toma urgente de conciencia política sobre la circunstancia de Brasil.

⁹¹ Las contradicciones entre los intereses coloniales y los de la metrópolis se deben a que la poderosa élite nativa de la región reclamaba poder absoluto sobre la extracción de oro de Minas Gerais y empieza a manifestar su descontento con la administración colonial portuguesa por el constante aumento de tributos sobre la producción y por mantener la región en el mayor aislamiento posible.

⁹² En particular, los interrogatorios a los que Tiradentes se sometió y que constan en los *Autos* se distribuyen, con gran densidad dramática, en varios episodios del drama.

As contribuições vieram a partir de novos códigos estéticos, a linguagem gestual e verbal passou por reformulações substanciais, os palcos tradicionais foram abandonados dando lugar aos espaços livres de apresentação, as atitudes tornaram-se mais provocativas e novos ‘temas políticos’, em sintonia com o presente, ficaram evidentes.

En efecto, la versión del Arena se presenta como una corrección al mito: en lugar de mártir, Tiradentes se asume como héroe revolucionario “romántico” que pretende el derrocamiento del régimen opresivo y la instauración de otro sistema capaz de fomentar la felicidad del pueblo. Como transformador de la realidad, se vincula a los ideales de las acciones revolucionarias y está en sintonía con importantes cambios históricos del siglo XVIII, como la independencia haitiana, la de Estados Unidos o las tesis Iluministas que preparaban la Revolución Francesa. Por consiguiente, Boal (1977a:234) destrona el paradigma cultural impuesto, alegando que la apropiación del mito de Tiradentes por las clases dominantes derivó en una mistificación del mismo que suprimió su esencia revolucionaria, enfatizando su lado mártir.

Tiradentes foi revolucionário no seu momento como o seria em outros momentos, inclusive no nosso. [...] No entanto, este comportamento essencial ao herói é esbatido e, em seu lugar, prioritariamente, surge o sofrimento na força, a aceitação da culpa, a singeleza com que beijava o crucifixo na caminhada pelas ruas [...] Hoje, costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada.

Por otra parte, la revisitación del mito obedece a un esfuerzo de emancipación capaz de romper con la tendencia colonizadora presente en el teatro brasileño y representada por el TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Su concepto de montaje de cuño europeo, pautado por un repertorio extranjero, una dicción británica y escenarios italianos se distancia del Arena que, en

cambio, priorizó los autores nacionales y se individualizó por un estilo más despojado (dicción más relajada, escenario más rudimentario, visibilidad de los mecanismos teatrales, de las entradas y salidas, etc.) que garantizaba una mayor proximidad con el público. En contrapartida al lujoso palco italiano adoptado por el TBC, el espacio escénico denominado de arena se convirtió en la “[...] melhor forma para o teatro-realidade, pois só ela permite usar a técnica do *close-up*: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela platéia; o macarrão comido é visto em processo de deglutição.” (Boal y Guarnieri, 1967:15). En su autobiografía, Boal (2000:163) recuerda que “[...] atores de outros elencos espantavam-se com nosso estilo sangüíneo, suado. Alguns, do Teatro Brasileiro de Comédia, diziam: ‘É comovente, mas não é teatro: vocês não *interpretam: vivem*’”. Ejemplo de ello es el recurso a la modalidad performática del Teatro Invisible, en espacios públicos, como forma de ensayo de obras como *Arena conta Tiradentes*.

[...] antes da estréia, fizemos algumas cenas de teatro quase-invisível: os atores representavam cenas nas filas de ônibus, nas mesas dos bares, vestidos como personagens, mas sem darem a impressão de ser teatro e sim realidade – os espectadores ficavam assustados ouvindo falar de insurreição, de não pagamento de dívidas à Coroa, etc. Ótima maneira de se ensaiar... (Boal, 2000:157)

En suma, ante el incremento de la censura y la necesidad de comunicar con el público, las metáforas se imponen como recursos esenciales para seguir produciendo un debate entre el arte y la sociedad.

En este sentido, la obra se inicia con la sentencia de Tiradentes y solo *a posteriori* se explican los motivos de su condena con la presentación en *flash-back* de escenas de la organización revolucionaria malograda. Esta inversión de los acontecimientos⁹³ o ruptura con la linealidad de la fábula obedece a la “[...] necessidade de analisar o texto e revelar essa análise à plateia: de enfocar a ação segundo uma determinada e preestabelecida perspectiva e só dessa; de mostrar

⁹³ Esta estrategia había sido igualmente utilizada por Cecília Meireles en el *Romanceiro da Inconfidência*, obra que versa sobre el mismo suceso histórico. En el inicio de la narrativa también se anuncia el fin trágico de los acontecimientos.

o ponto de vista do autor ou dos recriadores.” (Boal y Guarnieri, 1967:31). De este modo, una vez terminado el ejercicio de empatía y el intento para que el héroe modelar no sea ejecutado, se puede iniciar el análisis sobre un movimiento truncado antes del inicio de la batalla.

ESCRIVÃO: Portanto, condeno o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes –alferes–, que foi da Tropa da Capitania de Minas a que, com barão e pregação, seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e nela morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada à Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde em o lugar mais alto dela será pregada em um poste alto, até que o tempo a consuma; e o seu corpo será dividido em quatro e pregados em postes pelos caminhos das Minas [...] Declaro o réu infame e seus filhos e netos, tendo-os. E seus bens aplicados para o Fisco e Câmara Real. E a casa em que vivia será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique [...].

CORINGA (*dirigindo-se ao público*): Esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime.

(Boal y Guarnieri, 1967:58)

La apertura de la obra cuenta con una Dedicatoria, característica del sistema *Coringa*, dirigida a José Joaquim da Maya, el estudiante brasileño que, desde Montpellier, piensa por primera vez en la Independencia de Brasil. Se reproduce su carta a Thomas Jefferson, representante ilustre del republicanismo y héroe de la independencia norteamericana, en la que pide ayuda para el movimiento de liberación.

MAYA: Estamos dispostos a seguir vosso exemplo e necessitamos de vossa ajuda. Rompam relações com Portugal! Enviem navios de guerra para proteger nossas costas. Mandem-nos técnicos e oficiais. Com vossa ajuda um mundo novo vai nascer!

(Boal y Guarnieri, 1967:61)

En la respuesta de Jefferson, igualmente leída en escena, se expresa su creencia en la democracia, pero se aclara que no apoyará la independencia de

Brasil, puesto que implicaría arriesgar los circuitos comerciales con la metrópolis, aunque manifieste su interés en establecer vínculos económicos con el país una vez establecida su autonomía.

THOMAZ JEFFERSON: [...] O povo brasileiro pode contar com todo o nosso apoio moral, mas não com nossos navios. E quando o povo brasileiro por si só, já estiver conseguido a libertação poderá contar com os nossos oficiais para adestrar seu exército. Em troca o Brasil deverá somente comprar o nosso bacalhau.

(Boal y Guarnieri, 1967:61)

Para la investigadora Cláudia Campos (1988), esta lectura sugiere una crítica al imperialismo norteamericano y recuerda la célebre frase “o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”, pronunciada por Juracy Guimarães, Ministro de Exterior de Brasil en la década del sesenta. A nuestro juicio, la denuncia se puede ampliar a los efectos de la dependencia económica en general, puesto que la solución propuesta para salir de la posición de colonia es agregarse a otra potencia hegemónica bajo una nueva forma de explotación capitalista: la compra de bacalao norteamericano. En este sentido, resulta clara la alusión a la política del milagro económico implementada por el régimen militar que incentivaba la entrada de capital extranjero bajo la forma de capital de inversión, generando una deuda externa sin precedentes.

Desde el punto de vista político, la obra reproduce el cambio histórico que se produjo en Portugal con la salida del Ministro Pombal y que repercutió en la capitanía más rica de la colonia, Minas Gerais, con la substitución del gobernador corrupto Luis da Cunha Menezes⁹⁴ por el Marqués de Barbacena. Tal como anuncia el Corifeo: “Sai Cunha Menezes, Barbacena toma posse! Todo mundo alegre! A alegria dura pouco!” (Boal y Guarnieri, 1967:83). Esta circunstancia ocasionó el incremento de una política colonial determinada en anular los esfuerzos de emancipación y en dismantelar la oligarquía brasileña

⁹⁴ De acuerdo con la versión historiográfica, la administración de Cunha Menezes fue particularmente arbitraria, intransigente y corrupta. El Arena recupera sus actos de extorsión de dinero a particulares para la construcción faraónica de uno de los mayores símbolos de la colonia minera, la Cárcel Pública de Vila Rica, donde torturaba a los condenados.

que se enriquecía clandestinamente sin pagar tributos a Portugal. Barbacena representa un nuevo orden y, bajo las directrices de la metrópolis, anula toda iniciativa particular que incentive la autonomía de la colonia (cierre de fábricas, prohibición de extracción de metales) y, con ironía, se propone recuperar el respeto por la “honra colonial” mediante el cobro de impuestos atrasados, en particular el de la *derrama*⁹⁵.

Calado, trabalhe mais! [...]
Dê seu ouro a Portugal.
Existem muitas colônias,
Que se tornam florentes,
Quando pagam suas dívidas
E à Coroa são tementes.
Trabalhe sem entender [...]
Pagando somos felices,
Num país escravizado.
Num país escravizado.
Num país escravizado.
(Boal y Guarnieri, 1967:63)

El comentario musical evidencia la discusión que se produce en la obra y, a la vez, en la sociedad brasileña de 1967, sobre la sumisión política y económica del país y la propaganda alienante utilizada por la clase dirigente.

En su conjunto, estos motivos están en la base de un movimiento ideado por Tiradentes e incentivado por Maciel, intelectual recién llegado de Europa e influenciado por las tesis Iluministas, al que se unen los demás miembros⁹⁶.

MACIEL: Nós dois temos que começar.

TIRADENTES: Nós dois?

⁹⁵ Tributo que los principales terratenientes y mineros deberían abonar para compensar las cantidades de oro que, por obra clandestina, no se entregaban a las autoridades. Además de afectar a casi toda la población, este impuesto amenazaba las fortunas individuales.

⁹⁶ Se suman al movimiento figuras históricas recreadas por el Arena, como los poetas Tomaz Antônio de Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa y Alvarenga Peixoto que representan la élite intelectual minera; el Padre Rolim que personifica la Iglesia y el Coronel Francisco de Paula Freire, el Ejército. En paralelo y sin participar en el movimiento, encontramos personajes como las Pilotas (prostitutas) y los mineros, representantes de los segmentos populares de la sociedad de Minas Gerais.

MACIEL: Gente não falta. Falta descobrir os homens certos. Gente que possa mobilizar soldado, dinheiro e armas. [...] Seja quem for que possa lutar. Francisco de Paula é meu cunhado e comandante da Tropa Paga. Gonzaga e Cláudio Manuel são meus amigos e homens de lei. O Padre Carlos Rolim, o Coronel Alvarenga são gente séria que levanta gente. Pólvora se consegue. Uma ponta de lança no Rio, outra na Bahia e Minas se levanta. Se tudo isso se faz, vai haver muito mais gente como nós. [...]

CORO:

E assim juntou-se a fome
com a vontade de comer.
Mãos à obra minha gente,
a conjura é pra valer.
(Boal y Guarnieri, 1967:81-83)

Aunque en la versión historiográfica no se mencione su rol de liderazgo en la conspiración, Boal y Guarnieri presentan al héroe como un activista político desinteresado de los valores de su clase y con un entusiasmo nativista sobre las posibilidades de los recursos naturales de Brasil. Partiendo de esta premisa, la obra incide en el lado subversivo de Tiradentes, con lo cual su perfil político es enfáticamente señalado desde el inicio. Predomina en su discurso el binomio opresión *versus* aspiración libertaria y se multiplican las escenas en las que defiende heroicamente sus ideales republicanos en nombre de la libertad nacional, utilizando incluso un discurso anacrónico que incluye *slogans* políticos de la década del sesenta, como “maior traição é não trair quem trai o povo”. En ocasiones, se acentúa el perfil de un visionario fanático y eufórico que provoca miedo y respeto entre los presentes, sobre todo en la casa de las Pilotas donde atiende como dentista.

TIRADENTES: Todo poder vem do povo e em nome do povo vai ser exercido!

Tudo que é preciso resolver, reúne o povo na praça e pergunta: afinal o que é que vocês querem!!! – E o povo responde: queremos pão! Queremos trabalho! [...] Êta! Que dá vontade de abrir sua cabeça a ferro para você entender!? Numa República, tudo é de todos. Então a gente pensa também nos outros, porque os outros somos nós. [...] Na praça se escolhe o Governo, que também é povo, e pensa que nem a gente. Aí sim o País

fica rico. Mas só é rico quando cada um é também. Não é como agora [...] Rico é Portugal. O Brasil só vai ficar no dia em que o dinheiro não sair daqui. O que é nosso, nosso! Trabalho nosso, nosso! De todos, menos deles! [...] Caramba! Que se houvesse mais brasileiros como eu!

(Boal y Guarnieri, 1967:71-73)

MÔNICA: Ouve só, Deolinda! Quando eu digo que louco se trata a pau, não é à toa! Cadê povo pra essas coisas, seu Alferes? Cada um quer fazer a sua fortuninha sozinho. E pra mim tá certo! E a rainha também tá. Pensa nos outros a trôco de quê? [...] Quem descobriu isso aqui!? Antes era só matagal e os índios com tudo de fora. Foram eles que vieram e ajeitaram! [...] Sei que o senhor não é maluco, pelo menos não é maluco de todo. Mas as coisas que o senhor vive falando: liberdade, liberdade, liberdade o tempo todo... onde já se viu!... Eu sei que o senhor não é maluco... Pelo menos não é caso de hospício... Quer dizer... se o senhor colaborar, pode até ficar bom como qualquer um de nós... Qualquer um de nós não reclama!... Não dá esse nervoso que o senhor tem ... A gente até consegue dormir melhor, se não reclama...

(Boal y Guarnieri, 1967:72)

Su arrebatamiento se va moldeando a medida que prepara la conspiración, dando lugar a una actitud más concisa y pulida y a un discurso políticamente más articulado.

DOMINGOS: É uma calamidade! É uma calamidade! É certo que temos de ser bons vassalos! Mas tem muitos por aí que não são e mesmo assim não fazem nada. Ah! Se nós não fôssemos tão bons vassalos, ia ser diferente! [...]

TIRADENTES: Bem, se o que está em discussão é a vassalagem, então é melhor continuar tudo como está. Mas se o que se discute é a força, aí não!

DOMINGOS: Barbacena tem um exército bem armado!

TIRADENTES: Cujo comandante está aqui presente, conversando conosco!

FRANCISCO: Conversando não! Ouvindo.

TIRADENTES: É a vossa atenção que nos anima, Coronel!

(Boal y Guarnieri, 1967:103-104)

DOMINGOS: É melhor ter cuidado! Precisamos ter a força de conduzir o povo antes que ele nos conduza. De que vale lutar contra a opressão e cair na anarquia!?

TIRADENTES: Por que anarquia? A tropa do exército também é povo. Se teme o povo em armas desorganizado, que se organize o povo armado!

DOMINGOS: Mas pode ser que nem sempre o povo armado obedeça à vontade do seu chefe!

TIRADENTES: Enquanto a vontade do chefe for a vontade de todos Vossa Mercê não terá o que temer. E nós aqui estamos falando em nome do povo.

(Boal y Guarnieri, 1967:107-108)

De la lectura se deduce que el movimiento no era homogéneo y que la postura radical no era unánime entre los conjurados, ya que lo que vinculaba a la mayoría de los miembros era la conveniencia. La conspiración contaba con la participación de una parte de la élite de Vila Rica, con lo cual no se pretendía una radicalización del movimiento, tal como sugiere el Padre Carlos:

PADRE CARLOS: Eu creio que não deve haver sangue no berço da República. Ela ficaria manchada com a viuvez da Viscondessa e orfandades das crianças inocentes. Imaginem! Matar o Visconde de Barbacena [...] qualquer sangue manchará o berço da República!

(Boal y Guarnieri, 1967:118)

En efecto, se pretendía poner término al sistema colonial sin cambiar la estructura económica vigente, al no considerar cuestiones de justicia social tan fundamentales como la abolición de la esclavitud.

ALVARENGA: Eu tenho uma solução! O número de escravos é maior do que o dos homens livres. Se nós garantirmos a liberdade a todos os escravos teremos batalhões ao nosso lado! Bem organizados, eles serão uma espécie de povo que não é povo, na acepção mais perigosa do termo.

SILVÉRIO: Mas o que é isso! O que é isso! Não é hora para brincadeiras! Então se decreta assim, sem mais nem menos, a libertação dos escravos?!

TIRADENTES: Por que está abespinhado, Coronel Silvério?

SILVÉRIO: E não era para estar? Os escravos do senhor Domingos, quem foi que comprou? Os escravos de todo mundo aí que teve fábrica fechada, quem foi que comprou? Cabeça fria, senhores! Quem é que vai mineirar, quem é que vai trabalhar na lavoura? Essa revolução é nossa, ou é dos escravos?!

(Boal y Guarnieri, 1967:107-108)

En ese sentido, los dramaturgos perfilan a los demás conjurados como “maus combatentes”, “fracos”, “omissos”, “cobardes” y con una visión revolucionaria muy limitada, puesto que pretenden liderar una sublevación sin prescindir de los privilegios de su clase a favor de un interés colectivo. Además, la erudición que los caracteriza, en particular a los tres poetas disidentes, acentúa su fracaso, una vez que se dedican al devaneo de componer versos y leyes sin comprometerse en provocar efectivamente la revolución, sugiriendo que esta ocurriría primeramente en el mundo de las ideas antes de ocurrir en el plano de la acción real.

ALVARENGA: Bárbara bela! Este café chega num momento histórico. Acabamos de encontrar o dístico para a bandeira da liberdade. *Libertas quae sera tamen*! Que tal?

BÁRBARA: Bonito, vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora ficou faltando fazer a Independência. Se tivessem gasto o mesmo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico.

CONÊGO: Heliadora, a Bárbara.

ALVARENGA: Não te preocupes, meu anjo. A coisa está adiantada. As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem.

(Boal y Guarnieri, 1967:112-113)

Este clima de alienación se incrementa en la segunda parte de la obra con la exhibición de varias escenas en contraste: mientras Silvério dos Reis, uno de los delatores, denuncia el movimiento a las autoridades de la metrópolis, en casa del poeta Gonzaga se discuten cuestiones menores sobre la rebelión, como el cambio de la capital de Minas Gerais para São João del Rei, la creación de una universidad o el mencionado dístico de la bandera revolucionaria. A la vez, en casa de Alvarenga se celebra el aniversario de su hija, la “princesinha do Brasil”, y se discute poesía neoclásica arcádica. Una escena con hombres encapuchados termina con la actitud contemplativa de los personajes y los reenvía a una realidad presente demoledora: la rebelión había sido denunciada y Barbacena había suspendido la *derrama*. De aquí en adelante, los intentos de

fuga y las delaciones *a posteriori* señalan el carácter individualista de la mayoría de los sublevados. La justificación de la traición de Silvério expone las debilidades y contradicciones de los miembros, en oposición a Tiradentes que asume la culpa y se sacrifica por la revolución.

SILVÉRIO: [...] Já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar. Porque a liberdade... e cultura ... a coisa pública... o exemplo do Norte ... na hora do arroxo quero ver. O outro lá comandante das tropas: o que quer mesmo é posição seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo, o que ele quer é estar por cima. Olha, velho, dessa gente a maioria está trepada no muro, conforme o balanço eles pulam para um lado.

(Boal y Guarnieri, 1967:125)

TIRADENTES: É verdade que eu desejava meu país livre, Independente. Republicano. verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem, e que só com eles devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só.

(Boal y Guarnieri, 1967:158)

La vulnerabilidad revolucionaria de los intelectuales insurrectos se ha entendido como un cuestionamiento de la acción de la izquierda brasileña ante las contradicciones que propiciaron el golpe de 1964. Mientras los intelectuales ensayaban futuras alianzas en el poder y caminos posibles para la militancia política, los militares asumieron la dirección del país de forma autoritaria y represora ante la perplejidad de la sociedad. La ruptura con la linealidad de la fábula apela igualmente a este debate, una vez que se presentan escenas sobre los acontecimientos después de ocurridos, en detrimento de la acción efectiva para la transformación. Por tanto, la obra del Arena se puede entender como una llamada de atención y de reflexión sobre la necesidad de movilizar la sociedad para la lucha de forma articulada, organizando movimientos sociales que tengan en cuenta las necesidades y aspiraciones de los ciudadanos, con el fin de construir una resistencia efectiva. Por esta razón, el punto de vista

elegido para contar y cantar la conspiración fueron las “conversas palacianas” en los despachos oficiales y en casa de oligarcas. Según Boal (1977a:224-225), “É a Inconfidência palaciana. E, sendo palaciana, a peça é escrita dentro dos cômodos do palácio e poucas casas, e não na rua e nas minas.” La presencia del pueblo es mínima, lo cual se acerca a la verdad histórica: el pueblo no fue consultado y no participó en el movimiento.

Sin menospreciar la importancia de los intelectuales en la lucha política y en las conquistas sociales, Boal y Guarnieri discuten la ausencia de las masas en el proceso revolucionario y el privilegio otorgado a la política elitista. De esta suerte, plantean un movimiento elitista preocupado con todos los elementos de la revolución excepto por su acción efectiva. Por consiguiente, la lección de la conspiración consiste en no subestimar el valor de los segmentos de la sociedad que, aunque no estén afiliados a partidos o instituciones, reflexionan sobre la vida política y los cambios de su sociedad. Cuando el *Coringa* anuncia el desenlace del movimiento, señala que la ausencia del pueblo fue decisiva para el fracaso de la sublevación.

CORINGA: A Independência política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da força. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária. E assim contamos mais uma história. Boa noite!

(Boal y Guarnieri, 1967:163)

De este modo, se puede extraer un esquema analógico aplicado a movimientos que, como la Conspiración Minera, podrían haber sido exitosos, puesto que disponían de recursos humanos, medios y buenos propósitos, pero que fracasaron. La muerte del héroe era evitable, pero no lo fue y pese a los medios para liberar al país, no se proclamó la república. En consecuencia, el autor (Boal, 1977a:227) plantea la siguiente cuestión: “[...] diante de situações semelhantes: não estaremos todos batizando nossas filhas enquanto Barbacenas e outros Viscondes põem seus soldados na rua?”. La respuesta llegaría unos

meses más tarde con la promulgación del AI nº5 que acabaría con las actividades del Arena y con todo el teatro de cuestionamiento político. En *Teatro de Augusto Boal* reconocería (1986a:12): “[...] com a minha premonição para golpes de estado, escrevi a história do golpe de 68 antes do golpe; usei personagens de histórias-em-quadrinhos porque eles me pareciam muito mais humanos do que os autênticos.”

En efecto, en “Tiradentes: questões preliminares”, justifica (1977a:227) el carácter maniqueo de la obra en respuesta a la crítica que seguramente rotularía el texto sin comprender que las opciones estéticas elegidas son el reflejo de una posición política. La obra tenía que estimular respuestas rápidas en el espectador, lo cual determinaba la simplificación intencional de toda la estructura.

[...] Esta peça é fácil de rotular, especialmente seus personagens; nela, sem maiores dores de cabeça, pode-se afirmar que Tiradentes é quase um santo, Silvério demônio, Cláudio pusilânime, Alvarenga a perfeição do canalha, pois chega ao extremo de denunciar a sua própria mulher.

Jugando con la verdad y con el mito, la metáfora de Tiradentes se emplea de un modo sutil y sarcástico como parte integrante de una estética de militancia política que reafirma la dramaturgia como espacio de contestación y resistencia democrática.

III.3.1.2. El Joker en la baraja del TO

En *Arena conta Tiradentes*, obra que pertenece a una vertiente más convencional del teatro espectáculo boaliano, se introducen cambios en el paradigma de la representación actoral, en línea con los experimentos de creación colectiva. El rol interpretativo del actor contemplará no solo uno sino todos los personajes de la obra mediante una narración conjunta proporcionada por el sistema *Coringa*. En efecto, este método de trabajo se basa en la necesidad

de eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales, ya que anulando esta exclusividad se demuestra que los personajes no pertenecen al actor sino a todos, con lo cual adquieren una significación social determinante en la lectura ideológica de la obra.

A nivel técnico, el planteamiento del sistema *Coringa* se acerca al trabajo de creación colectiva del TEC al preconizar que todos por igual deben protagonizar un espectáculo construido narrativamente por todo un equipo, de acuerdo con los criterios establecidos por el grupo. En la serie de piezas de *Arena conta...*, en las que el método se consolidó, “Cada ator é obrigado a interpretar a totalidade da peça e não só um dos participantes dos conflitos. [...] Fazendo com que todos os atores representassem todos os personagens, conseguia-se o segundo objectivo técnico dessa primeira experiência: todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores.” (Boal, 1977a:200).

Para establecer un orden narrativo, Boal propone que en lugar de la distribución de personajes se proceda a un reparto de papeles o funciones (protagonista, *coringa*, coro y *orquestracoral*)⁹⁷ de acuerdo con la estructura general de los conflictos identificados en el texto. Para el autor, estas funciones se debían asignar sin constancia, procurando evitar cualquier repetición periódica en su atribución a los mismos actores, de modo a que ningún personaje se asociara a ningún actor. De este modo se combatía la pasividad del espectador, puesto que ejercitaba el (re)conocimiento de las diferentes versiones realizadas sobre el mismo personaje, potenciando el efecto de distanciamiento brechtiano. “[...] todos deveriam manter o mesmo gesto social de cada personagem. Cada personagem tinha um jeito de ser, imagem preferencial que seria reconhecida, fosse qual fosse o intérprete do momento.” (Boal, 2000:231). Así, en *Arena conta Tiradentes* se utilizan trazos distintivos que identifican inmediatamente los personajes: Gonzaga se reconoce con una flor, Silvério dos

⁹⁷ Además del actor protagonista y del actor-*coringa*, el elenco se compone de dos grupos de actores o dos coros, cada cual con su Corifeo (jefe de coro): el Deuteragonista y el Antagonista. El primero integra los personajes fieles a la conspiración, como Cláudio y Gonzaga. El segundo grupo asume la misión contraria y cuenta con personajes como Maciel y Silvério. A esta estructura se une la Orquesta Coral, una sección musical en la que los músicos pueden manejar instrumentos (de cuerda, soplo o percusión) y cantan aisladamente o en conjunto con el Corifeo los comentarios de carácter informativo.

Reis con un látigo, además de los tics psicológicos o físicos elegidos por los intérpretes. En su conjunto, estos elementos procuran combatir la actitud contemplativa del público.

A este propósito, el crítico Joan Abellán (2001:153) refiere que “[...] las técnicas del sistema comodín propuestas por Boal constituyen aún hoy un excelente sistema de análisis y de puesta en escena del personaje en una línea podríamos decir que cercana a la idea del *gestus social* brechtiano”. Añade (2001:153) además, que, a diferencia de Brecht, Boal imprime en este sistema de narración colectiva la idea de “[...] ‘máscara social’, cuya aplicación sirve para desenmascarar las ‘caras reales del personaje’”, evitando que se establezca con él una relación empática.

El único personaje representado por un solo actor a lo largo de la trama es Tiradentes con el claro objetivo de mantener la ilusión en el ritual dramático, provocar la empatía y estimular la catarsis emocional del espectador. La interpretación del actor-protagonista señala la vinculación actor-personaje y se realiza de modo stanislavskiano, es decir, se consolida en una realidad concreta, apoyada en un naturalismo fotográfico: “O ator não pode desempenhar nenhuma tarefa que exceda os limites do personagem enquanto ser humano real: para comer necessita comida; para beber, bebida; para lutar, uma espada.” (Boal, 1977a:213-214). Con todo, el uso de técnicas stanislavskianas plantea algunas dudas al autor (Bader, 1987:251): “[...] começamos a ter medo de que esta emoção que desenvolvíamos, esta criação de personagens às vezes tão sinceros, tão autênticos [...] pudesse, através da empatia, levar o espectador a aceitar de uma forma um pouco fatalista as tragédias que apresentávamos.” Para lograr un equilibrio, intensifica el diálogo con Brecht a través del actor-*coringa*.

Sua realidade é mágica: [...] inventa muros mágicos, combates, banquetes, soldados, exércitos. [...] Para lutar usa arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para manter-se crê no punhal que não existe. O Coringa é polivalente: é a única função que pode desempenhar qualquer papel da peça, podendo inclusive substituir o Protagonista nos impedimentos deste, determinados por sua realidade naturalista. Exemplo: inicia-se

o segundo ato de *Tiradentes* com este cavalgando em cena fantástica: como não será prudente trazer o cavalo para o cenário, esta cena será desempenhada pelo ator que fizer o *Coringa*, montado em potro de pano, economizando-se o desnecessário farelo. (Boal, 1977a:215)

Según las directrices del dramaturgo (1977b:203), se pretende entablar un contacto directo y constante con la audiencia, así como una comunicación emocional más intensa con el público por medio de un actor polivalente que “[...] se afasta das personagens e se aproxima dos espectadores”, comentando y explicando las escenas de la obra, elaborando cuestiones para la audiencia y desvelando la visión de la obra determinada por el grupo.

O espectáculo era interrompido pelo *Curinga*, mestre de cerimônias, exegeta, explicador, director de cena, animador do programa de auditório, contra-regra [...] e podia interpretar qualquer personagem, quando necessário. Explicava significados escondidos. O *Curinga* – sempre o mesmo ator- nos representava a nós, Arena. Começo do diálogo com a platéia que eu viria mais tarde a desenvolver plenamente com o Teatro do Oprimido. (Boal, 2000:231)

Este mecanismo, de clara inspiración brechtiana, se emplea en toda la serie y marca su transición de Stanislavsky a Brecht (Bader, 1987:252-253). La presencia de un *meneur de jeu* que coordina el juego escénico impide la identificación emocional del espectador, generando un efecto de distanciamiento que estimula su actitud crítica. En efecto, uno de los aspectos que cobra importancia en la estética *Coringa* es la presentación de la historia en simultáneo con el análisis del texto teatral y su revelación, sin camuflajes técnicos, al público durante las Explicaciones.

CORINGA: Nós, somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café e a platéia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de idéia: todo mundo entende mas ninguém vê. Entende a idéia mas não sabe a que se aplica. [...] Por isso, queremos contar o homem de maneira

diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. *Arena conta Tiradentes* – história de um herói da liberdade nacional.
(Boal y Guarnieri, 1967:60)

Atendiendo a que cada escena tiene un estilo original, flexible e independiente de las demás, sin detrimento de la unidad de sentido de la obra, el *Coringa* entra y sale de la escena, de forma omnisciente y omnipotente, para anunciar la acción, explicar los acontecimientos del presente u otras acciones que han ocurrido y confrontar el discurso del protagonista con la realidad posterior a la conspiración. Según Mady Schutzman (Schutzman y Cohen-Cruz, 2006:133), “Through all his various roles, the *curinga* was responsible for performing a commentary on the performance within the performance.” Así, en la segunda Explicación, solventa algunas dudas o confusiones que pueden presentarse en la comprensión de la obra:

CORINGA: Vocês devem estar estranhando quatro coisas. Espero que sejam só quatro porque essas eu posso explicar. Primeiro, as Pilotas. Aposto que vocês ficaram todos na dúvida se elas eram só costureiras ou só prostitutas. Não eram nem só uma coisa nem só outra. Eram as duas ao mesmo tempo. Naquela época não havia especialização. Segundo, a história de desviar o Rio. Tiradentes tinha o projeto de canalizar os rios Andaraí e Maracanã, coisa que na época todos achavam ficção científica. [...] Mas veio D. João VI e ese projeto foi executado e até hoje é conhecido como o ‘Canal do Mangue’. As fiéis Pilotas continuam lá, mas agora totalmente especializadas. [...] Terceiro, por que a troca de Cunha de Menezes por Barbacena? Porque à Rainha só interessava um governador das Minas Gerais que fosse fiel, honesto y austero, porque só assim podia ter a certeza de que o nosso ouro seria fiel, honesta e austeramente embarcado para Portugal. Quarto, a derrama! Como bom país colonizador, Portugal cobrava imposto sobre tudo. Importação, exportação, escravo, boi, vaca, terra, casa, cabeça... [...] *(Mudança brusca de luz. Coringa converte-se em juiz. Tiradentes é o réu. Vestido da forma tradicional.)*

(Boal y Guarnieri, 1967:63-64)

Asimismo, sus intervenciones como entrevistador introducen una nota de sátira y humor, características del estilo brasileño, y contrabalancean el lado

demagógico de la obra. Por ejemplo, cuando interrumpe la acción para cuestionar a Silvério sobre la carta de traición:

CORINGA: Ei, Joaquim Silvério, o que é você tem aí no bolso? Quero ouvir de sua boca.

SILVÉRIO: Não importa.

CORINGA: Todo mundo sabe.

SILVÉRIO: Se sabe, por que pergunta?

CORINGA: Quero ouvir da sua boca.

SILVÉRIO: Se quer me ouvir que me escute: é uma carta de delação. [...] Essa Inconfidência não vai dar em nada mesmo, quero ser o primeiro a delatar... E estou dentro do prazo. [...]

CORINGA (*com meia ironia*): Você sabe que a sua memória vai ficar manchada pra sempre?

SILVÉRIO: Sei. Vão me chamar Judas [...] Antes um traidor vivo e rico que um herói morto sem vintém. [...] Vamos conversar a sério? Traição entre nós está institucionalizada. É legal e até dá lucro. [...] Quem denunciar contrabando fica com a metade dos bens seqüestrados.

(Boal y Guarnieri, 1967:125)

En contrapartida a la función protagónica, el rol del *Coringa* establece un distanciamiento crítico con respecto al conflicto presentado, lo cual posibilita trabajar la emoción de la obra de acuerdo con la perspectiva brechtiana: “Choramos com Mãe Coragem não porque seus filhos morrem, mas porque entendemos a estrutura comercial à qual ela se alienou [...] porque compreendemos (ao contrário da protagonista) a inevitabilidade dessas mortes.” (Boal, 1977a:229). Lo mismo sucede en *Tiradentes*. La emoción del fracaso se acciona para demostrar que la muerte de Tiradentes se podría haber evitado y que la sublevación podría haber triunfado. La coexistencia de las dos funciones –la protagónica y la del *Coringa*– sintetiza las intenciones de los dramaturgos: proponer un héroe que asume los ideales revolucionarios transmitidos al público mediante la empatía, a la vez que se pretendía analizar críticamente la Conspiración Minera, sus intervinientes y su ruina. Para Campos (1988:108), se

generan dos planos paralelos que estéticamente sugieren la existencia de una nueva obra que nace a partir de la primera.

O herói, confinado à consciência que seu universo dramático lhe pode conferir, corre cego em direção à desgraça, enquanto o Curinga, integrante de uma realidade dramática diversa, manipula os dados, constrói cenas, move personagens de modo a demonstrar a exonerabilidade do desastre. Num caso devemos sofrer com o protagonista o martírio não evitado. No outro, podemos considerar criticamente os fatos.

En suma, el sistema de interpretación colectiva constituye una síntesis de sus dos etapas anteriores y, de acuerdo con Sábato Magaldi (1998:127), de dos métodos del teatro moderno: el stanislavskiano (naturalismo fotográfico/singular) y el épico a través del *Coringa* (abstracción conceptual/universal)⁹⁸.

Para Campos (1988:108), esta tensión de perspectivas se resuelve cuando los personajes “[...] convergem para a mesma interpretação da realidade”, es decir, cuando ambos reconocen los errores que condujeron al fracaso, aunque el héroe lo concrete de un modo más emocional y el *Coringa* mediante una explicación más racional.

CORINGA: [...] Sozinho, cada um pensava na sua prosperidade individual; sozinho, cada um pensou depois na sua salvação. Menos Tiradentes: este queria estar junto – mas escolheu mal com quem.

(Boal y Guarnieri, 1967:126)

CORINGA: O espanto é que ele venha! O espanto é que ele entre! (*Entra Silvério*). O espanto é que ele sorria! (*Silvério sorri*). O espanto é a confiança que tiveram nele. (*Tiradentes abre os braços*). O espanto é que eles se abracem. (*Abraçam-se*). O espanto é a traição.

⁹⁸ La aplicación del sistema *Coringa* ha sembrado algunas críticas entre los investigadores. Autores como Roberto Schwarz y Anatol Rosenfeld han señalado que esta conjugación de estilos da como resultado la ineficacia política de la obra. Argumentan que el contraste entre el héroe modélico, desinteresado y presentado en modo stanislavskiano y los traidores, interpretados en diferentes estilos, incluso en clave humorística, se distancia de las metas de un teatro verdaderamente popular.

(Boal y Guarnieri, 1967:146)

TIRADENTES: [...] É verdade que eu confiei demais, e é verdade que abandonei aqueles para quem os outros diziam querer a liberdade. E é verdade que só os abandonados arriscam, que só os abandonados assumem, e que só com eles eu devia tratar. É verdade que eu tenho culpa e só eu tenho culpa. E é verdade que estou só.
(Boal y Guarnieri, 1967:158)

En el final de la obra, estos planos se funden y el *Coringa* abandona su función para participar en la trama y acompañar al héroe en su martirio.

(O Coringa aproxima-se lentamente em profundo silêncio. Acocora-se diante dele).

CORINGA: E então, como é que é?

TIRADENTES: Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria pra que eles não morressem por um crime que não cometeram.

CORINGA: E agora, como é?

TIRADENTES: Não sei... Armei uma meada tamanha que nem em cem anos eles vão conseguir desatar...

(Coringa olha-o por instantes. Abraça-o firmemente e sai).

(Boal y Guarnieri, 1967:161)

Desde el punto de vista técnico, Boal utiliza el actor-*coringa* para crear un sistema que facilite el difícil montaje de piezas que incluyeran una mezcla de géneros y estilos (melodrama, estilo circense, comedia vodevil, etc.), garantizando su coherencia narrativa en la relación con las demás partes de la obra. Para Joan Abellán (2001:153),

Aquellos espectáculos, hoy de obligada referencia en la historia del teatro político, funcionaban como grotescas, agitadas y lúdicas lecciones de historia, impartidas como una narración épica salpicada de escenas de intenso dramatismo, y con una constante presencia de la música, medios con los cuales se podía incidir indirectamente en la complicada situación del país ya en plena dictadura.

En efecto, *Arena Conta Tiradentes* es una obra fundamentalmente ecléctica, en la que Boal logra conciliar, desde el punto de vista estético, diferentes estilos, poniendo de relieve la influencia que tanto el melodrama como la ópera y las artes circenses tuvieron en su dramaturgia. De ese modo, “Dentro do mesmo espectáculo percorria-se o caminho que vai do melodrama mais simplista e telenovelesco à chanchada mais circense e vovodilesca.” (Boal 1977a:189).

Conjuntamente con la iluminación y la escenografía, la música adquiere importancia en cuanto vehículo lúdico que prepara al espectador para recibir el mensaje. Aunque la represión prohibiera al Arena contar, no le impediría cantar. De este modo, las canciones tienen un estilo marcadamente popular (“Canção das Campanhas de Libertação” o “Canção do bom vassalo”), igualmente visible en el repetido refrán “de pé, o povo levanta na hora da decisão”, y su temática pretende exhortar la conciencia revolucionaria del público. A través de la música, el coro establece la conexión entre las escenas, indicando nuevas situaciones dramáticas o explicitando contenidos políticos que prestan densidad emocional a la obra y promueven un acercamiento al espectador.

Además de la estructura fija de actores y del empleo de la música, *Arena conta Tiradentes* adopta otro elemento artístico nuevo: una estructura fija del espectáculo. En concreto, se trata de la división de la obra en siete partes: Dedicatoria, Explicación, Episodio, Escena, Comentario, Entrevista y Exhortación. Como hemos mencionado, la Dedicatoria va dirigida al estudiante brasileño Joaquim da Maya, el primero a manifestarse a favor de la liberación de Brasil, a través de una canción recurrente en toda la pieza (“Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria...”) que subraya el valor supremo de la libertad. A su vez, las Explicaciones son representadas por el *Coringa* a través de notas prosaicas y dinámicas que interrumpen las escenas para exponer la acción desde la perspectiva colectiva del Arena. La primera que introduce la obra: “CORINGA: ‘Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria...’, palavras textuais de um condenado à morte.” (Boal y Guarnieri, 1967:61). Igualmente de la mano del

actor-*coringa*, las Entrevistas se realizan entre las escenas cuando los personajes están ausentes y actúan en substitución de los monólogos. La acción se paraliza momentáneamente para cuestionar los motivos de ciertas acciones y enseñar el lado interior del personaje. Como hemos señalado, se pretendía aproximar el espectáculo al público y solventar eventuales dudas en la comprensión de la obra. Asimismo, el comodín se responsabiliza por la Exhortación mediante la cual transmite al público el mensaje principal de la obra y, al igual que las canciones, despierta su conciencia revolucionaria. En la obra, la Exhortación adquiere la forma de canción colectiva interpretada por el coro en la parte final.

CORO:

Espanto que espanta a gente,
Tanta gente a se espantar.
Que o povo tem sete fôlegos,
E mais sete tem pra dar!
Quanto mais cai, mais se levanta,
Mil vezes foi ao chão.
Mas de pé lá está o povo,
Na hora da decisão!
(Boal y Guarnieri, 1967:163)

En la misma línea de las Explicaciones, los Comentarios, generalmente rimados y cantados por el coro o por los Corifeos, consisten en anuncios sencillos que conectan las escenas y advierten el público sobre los cambios en la acción: “José Joaquim da Maya, estudante brasileiro em Mont-pellier, França, escreve a Thomaz Jefferson, Herói da Independência norte-americana.” (Boal y Guarnieri, 1967:61).

La acción dramática de la obra se desarrolla en dos tiempos: el primero contiene tres episodios (los desmanes del gobernador Cunha Menezes, las contradicciones de Barbacena y la preparación de la sublevación) y el segundo se apoya en dos (la persecución y prisión de los conjurados, el juicio y la ejecución de Tiradentes). Los cinco episodios se componen de escenas de carácter diverso que se desarrollan en cuatro ambientes: el tribunal, donde se

juzga a Tiradentes, el universo popular (la mina, el bar o la casa de las Pilotas), el palacio o las casas privadas en donde los personajes de la élite debaten el movimiento y el espacio donde se establecen las relaciones internacionales (entre José da Maya y Thomas Jefferson, por ejemplo) o donde las diversas clases sociales se encuentran.

En última instancia, el esfuerzo de autonomía del sistema *Coringa* obedeció a criterios de orden económico correspondientes a una disminución de las subvenciones oficiales y del poder adquisitivo en general, lo cual supuso un descenso del número de asistentes a las representaciones⁹⁹. Atendiendo a la coyuntura, este método permitió abaratar la producción, garantizando la presentación de cualquier texto con un número fijo de actores, independientemente de la cantidad de personajes exigidos. De este modo, se contribuyó a la manutención de la obra en taquilla y a la resistencia del grupo, pese a la vigilancia policial y a las amenazas constantes.

En definitiva, Abellán (2001:153) considera que estas obras “[...] llegaban al público con gran facilidad, contagiándole la fuerza de la escena y consiguiendo de él una respuesta de exaltada complicidad”, con lo cual concluye que esta técnica “[...] permitió encontrar un nuevo eslabón en su búsqueda de un teatro didáctico y participativo, antídoto del mencionado ‘adoctrinamiento coercitivo’ que generaba la reglamentación aristotélica.” Los espectadores salen con la sensación de haber participado en un acto contra el gobierno, tal como sugiere la historiadora Rosangela Patriota (2005:92):

[...] a união entre a canção de protesto e o teatro engajado permitiu a criação de novos caminhos estéticos. A elaboração do ‘sistema coringa’ e a aproximação com as reflexões de Brecht sobre o ‘teatro épico’, entre outros procedimentos, possibilitaram que o Arena redimensionasse sua atuação artística e política. A escolha de ‘situações históricas’ para refletir sobre o tema da liberdade proporcionou a constituição de uma ‘identidade’

⁹⁹ La falta de respaldo oficial, el precio del ingreso y la ubicación del espacio de los espectáculos se enumeran entre los factores que no facilitaron el acceso popular a las actividades del grupo. Aunque el grupo realiza incursiones por varias ciudades de Brasil, la falta de sintonía del Arena con los intereses políticos limitó la posibilidad de realizar espectáculos en escuelas públicas o en fábricas, por ejemplo, lo que hubiera permitido alcanzar un público popular más expresivo. Atendiendo a estas circunstancias, el público estudiantil fue el que más facilidad tuvo en acceder y participar políticamente en las cuestiones planteadas por el grupo.

entre palco e platéia, que se tornou um dos marcos da resistência artística à ditadura instaurada em 1964.

III.3.2. *Soldados*: dualidades del Oprimido

III.3.2.1. 3000 muertos en tiempos de olvido

Aproximadamente un año después de la exhibición de *Arena conta Tiradentes*, el estreno de *Soldados* (1968) se produce en un periodo de consolidación del TEC como grupo teatral independiente.

En consonancia con el musical brasileño, este clásico del repertorio colombiano es resultado de un montaje colectivo basado en la obra *Soldados* de Carlos Reyes¹⁰⁰ y repetidamente reelaborado por el TEC hasta alcanzar cinco versiones (1968, 1970, 1971 -tercera y cuarta- y 1982). La autoría colectiva¹⁰¹ representa un primer ensayo de la dramaturgia en plural predicada por el grupo, en el que participaron los cuatro actores, el director y el ayudante de dirección a lo largo de todo el proceso.

Hermanada con el espíritu de valoración del patrimonio cultural enunciado por el Nuevo Teatro, la compañía teatral caleña rescata uno de los episodios históricos de mayor repercusión en la cultura nacional y que más ha inspirado a la comunidad artística¹⁰²: la masacre de la Huelga de las Bananeras ocurrida en los días 5 y 6 de diciembre de 1928. Inscrita en el marco de una dramaturgia nacional de recuperación de la memoria histórica, *Soldados* retrata uno de los movimientos obreros colombianos más significativos del siglo XX

¹⁰⁰ Inaugurada en 1966 en la Casa de la Cultura, la obra de Reyes es una adaptación de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio.

¹⁰¹ Participan Reyes, Buenaventura, Jacqueline Vidal, Jorge Herrera, Sergio Gómez, Gilberto Ramírez y Guillermo Piedrahita. Las citas mencionadas a lo largo del análisis corresponden a la cuarta versión publicada en la colección *Teatro*, de Buenaventura (1977b:161-194), con prólogo de Carlos Reyes.

¹⁰² Entre las obras más notables sobre este evento histórico, mencionamos, en el ámbito novelístico, *Cien años de soledad* y *La hojarasca* de García Márquez. En el campo teatral, se destacan: *La Huelga* y *Bananeras* de Jaime Barbín con el colectivo Teatro Acción, *El rol subterráneo* de Jairo Aníbal Niño, *Los frutos masacrados*, de Néstor Madrid-Malo y *La Huelga* de Sebastián Ospina. Incluso el TEC regresa al tema en *La denuncia*, en respuesta a algunos planteamientos que *Soldados* generaba en la audiencia.

que involucró a la compañía norteamericana *United Fruit*, productora y comercializadora de frutos tropicales, especialmente el banano.

Mi interés por las bananeras es muy concreto, las considero como el epicentro de la cultura colombiana donde el idílico paisaje campesino se pasa a un momento dentro del cual se desarrolla la violencia. Esta violencia no hay que verla como algo profundamente negativo, pues dicha violencia removi6 los cimientos de todo el país. Gaitán usó al máximo el tema de las bananeras, lo mismo que Cepeda Samudio y García Márquez. Las bananeras es comparable al 9 de abril que es otra conmoción dentro del país, donde hay una sed de nueva cultura que trae sangre. (Reyes, en Monleón, 1978:120)

En particular, la obra del TEC plantea el conflicto de dos soldados anónimos que forman parte del contingente enviado a la zona bananera, en la costa atlántica colombiana, con la misión de cesar una huelga agraria que culmina en una masacre de los obreros reunidos en la plaza Ciénaga donde protestaban por las precarias condiciones laborales que ofrecía la multinacional. Bajo el aval del entonces presidente de Colombia, Miguel Abadía Méndez, el general Cortés Vargas dio el orden de atentar indiscriminadamente contra los manifestantes, incluyendo mujeres y niños.

Apoyándonos en la información historiográfica de Catherine Legrand (1986), el marco histórico de la obra se inscribe en un periodo de desarrollo económico rural¹⁰³ basado en una legislación proteccionista que invertía en los pequeños agricultores mediante la entrega de tierras para cultivo. No obstante, este impulso reformador no logró impedir la apropiación ilícita de propiedades públicas por parte de terratenientes, reforzando, así, el sistema latifundista del país. Mediante esta usurpación, se obligó a los colonos establecidos a trabajar en la tierra a cambio de su permanencia en ella y, a la vez, se incrementaron negocios capitalistas con compañías extranjeras, como es el ejemplo de la compañía norteamericana *United Fruit*. La cuarta versión de *Soldados*, a la que

¹⁰³ A finales del siglo XIX, Colombia registra un incremento del comercio exterior basado en la producción agrícola (café, algodón, tabaco y banano), sector que en esta época representaba la base económica del país.

recurriremos en este análisis, incluye documentos (Buenaventura, 1977b:166-167) que certifican que la compañía llegó a poseer 256.000 acres de terreno en la costa norte colombiana, además de las plantaciones en Costa Rica, Cuba y en otros países del Caribe y Centroamérica. La obra pone de manifiesto la expectativa laboral de mejora económica generada por la multinacional en el puerto de Santa Marta, donde el cultivo del banano se consolidaba.

SOLDADO 2: *(Al público)* Yo nunca había oído hablar de la United ni había salido nunca de la finca de mi padre. Pero un día la finca amaneció con dueño: el Señor Próspero Terreros mostró un título y los colonos fueron desalojados. Mi padre se enterró en otro monte para hacer otra finca. Andaba ilusionado con una nueva siembra: el café. Pero yo me fui al pueblo. Yo quería andar mundo.

SOLDADO 1: *(Al Boga)* Y el viejo, y la vieja...

BOGA: A ellos los enterrarán en la hacienda, pero a mí no. *(Al público)* Teníamos un pedazo de tierra en una gran hacienda y pagábamos el derecho a ese pedazo de tierra trabajando de lunes a jueves para el patrón. Viernes, sábado y domingo nos quedaba para trabajar la tierra que nos había dado en préstamo. *(Al Soldado 1)* Ahí no hay como prosperar hermano. Uno es igualito a una bestia de carga.

(Buenaventura, 1977b:166)

Soldados comparte con *Arena conta Tiradentes* la crítica al imperialismo de las hegemonías extranjeras, en particular la estadounidense, y a la imposición de modelos foráneos en el país que, avalados por la cúpula dirigente, precarizan la condición laboral de los ciudadanos, generando dinámicas de sumisión económica y opresión social. Una consecuencia directa del capitalismo latifundista fue la degradación de la población rural, los constantes conflictos y guerras civiles que marcaron todo el siglo XIX y la migración constante de este colectivo hacia otras regiones. En concreto, el montaje del TEC incide sobre el tema del hambre y de la inseguridad alimentaria.

SOLDADO 2: ¿Quieres más café?

SOLDADO 1: No.

SOLDADO 2: Yo sigo con hambre.

SOLDADO 1: ¿Te queda tabaco?

SOLDADO 2: Todavía están mojados.

SOLDADO 1: No importa.

SOLDADO 2: ¿Qué gusto le sacas masticando?

SOLDADO 1: Quita el hambre.

SOLDADO 2: ¿Cómo lo sabes?

SOLDADO 1: Lo aprendí en mi pueblo.

SOLDADO 2: ¿Allí tampoco había comida?

SOLDADO 1: Tampoco...

(Buenaventura, 1977b:179)

SOLDADO 1: Oí decir que nos van a encerrar en los campamentos de la Compañía para tenernos más a mano.

SOLDADO 2: ¿Allí se come bien?

SOLDADO 1: Ellos comen bien en todas partes.

SOLDADO 2: Pero a nosotros nos tienen que dar buena comida porque los vamos a defender.

SOLDADO 1: Eso es lo que no me gusta.

SOLDADO 2: ¿Comer bien?

SOLDADO 1: Me gustaría estar en mi pueblo, aunque fuera comiendo mierda.

(Buenaventura, 1977b:183)

En paralelo a la explotación latifundista, el movimiento obrero colombiano iniciaba su proceso de organización y emancipación, pese a los intentos del régimen conservador en reprimir cualquier manifestación sindical. Las revoluciones rusa y mexicana así como la formación del Partido Comunista incentivaron la realización del primer congreso obrero en el país y de la primera huelga contra la compañía *Tropical Oil* en Barrancabermeja, en la cual se reivindicaban aumentos salariales y reformas sanitarias. La intervención del gobierno en la defensa de los intereses de la compañía se traduciría en el despido de mil doscientos trabajadores y en la prisión del dirigente sindical. Un año después, se creó la Confederación Obrera Nacional que daría origen al Partido Social Revolucionario, responsable por la organización de la huelga de 1927, de nuevo contra la *Tropical Oil*. Según *Soldados* (1977b:165), el conflicto terminó en confrontaciones violentas con la policía. La siguiente huelga, en

1928, es la que inspira la obra del TEC. En ella se recupera el rol de los dirigentes del PSR, Raúl Mahecha y Tomás Uribe Márquez, en la organización del movimiento mediante la repartición clandestina de folletos tanto a los soldados como a los obreros en los que apelaban a la solidaridad de clase: “No temáis a las bayonetas, no temáis a los fusiles, pues están en manos de vuestros hermanos de clase y ellos no dispararán sobre vuestros pechos.” (Buenaventura, 1977b:175). Sobre las reivindicaciones de los obreros, la obra caleña expone el documento oficial de las peticiones de los trabajadores:

BOGA: 1. Que se nos reconozca como trabajadores de la compañía por medio de un contrato de trabajo y se termine con los capataces, de acuerdo con las leyes colombianas.

2. Que se nos pague el descanso dominical, se nos reconozcan los accidentes de trabajo y el servicio médico, tal como exigen las leyes de Colombia.

3. El salario mínimo, que en la actualidad es de 80 centavos, pedimos que se aumente en un 50 por ciento.

4. Que se construyan escuelas de acuerdo con las leyes colombianas, ya que la única escuela que había se ha convertido en un bar.

5. Que se acabe con los comisariatos de la compañía y el pago en vales y se permita abrir tiendas y comprar lo que uno pueda donde uno quiera.

La Ciénaga, octubre 6 de 1928. Firmado por todos los representantes de la Unión Sindical de Trabajadores de la Compañía.

(Buenaventura, 1977b:170-171)

La compañía no se involucró en estas cuestiones laborales, alegando que los trabajadores no eran obreros de la empresa sino asalariados de un contratista. Así, bajo este juego especular, se niegan una a una las peticiones formuladas.

TAMBORILERO: En lo referente al aumento de salarios [...] no pudo ser aceptado por la compañía por no ser un problema de ella sino de los contratistas. Es algo que está sometido a la ley inexorable de la oferta y la demanda y ni la compañía, ni el presidente de la República, ni Dios, ni el diablo pueden hacer nada contra esa ley. [...]

(Al público) En lo referente a los comisarios de la compañía [...] fue rechazada porque atenta contra la misma ley que invocan los peticionarios, o sea, la ley inviolable de la libertad de comercio.

(Buenaventura, 1977b:173-174)

Ante el paro de casi un mes, la compañía presiona el gobierno del conservador Abadía Méndez para la resolución del conflicto. En reunión con el general Cortés Vargas, la huelga fue considerada un “complot subversivo” llevado a cabo por “una cuadrilla de malhechores” (Buenaventura, 1977b:185) y se autorizó el uso de cualquier medida necesaria para su cese. Los huelguistas se concentraron en la plaza Ciénaga en espera del gobernador de la región para llegar a un acuerdo, pero en su lugar llegó el comandante y ordenó la matanza.

SOLDADO 1: Disparé hasta que el fusil se recalentó [...] Después nos obligaron a calar bayoneta y a recorrer las calles. Los oficiales iban adelante alumbrando con focos de mano. Algunos remataban a los heridos a bayoneta. Había que hacerlos desaparecer. Nos obligaron a irlos arrumando en los vagones como racimos de banano: los trenes los llevaban al mar y los echaban al agua como banano de rechazo. Otros fueron echados en zanjas largas que estaban listas. Esos trenes de la muerte siguieron pasando y pasando hasta que amaneció.

(Buenaventura, 1977b:188-189)

El número de víctimas ascendió a más de tres mil personas, aunque la versión historiográfica oficial haya falsificado los datos, reduciendo el alcance del sangriento suceso. Pese a las denuncias y reivindicaciones realizadas, en particular, por el entonces abogado Jorge Eliecer Gaitán, el episodio fue silenciado e incluso se omitió de los programas educativos nacionales¹⁰⁴. Rizk (1990:186) recoge el testimonio del periodista Álvaro Caicedo sobre el estreno de la obra en su artículo “*Soldados: no hay mal que por bien no venga*”:

Las nuevas generaciones [...] desconocen aún el terrible episodio que culminó con la muerte a balazos de quién sabe cuántos trabajadores de la zona bananera [...] y

¹⁰⁴ A raíz de esta escandalosa omisión surge la obra *La denuncia*.

posiblemente (la vida da tantas vueltas) conocerá el asunto con el tiempo por medio del teatro. Más aún: no tienen la menor idea acerca de lugar [...] ni creerán que un general de la república, borracho, fue el que impartió la orden para asegurarse que el genocidio fuera posible. Porque los profesores, alternando una historia oficial ciertamente falseada, ponen a sus alumnos las tareas más inverosímiles [...] Lo que pasa es que en América Latina, por decreto, se olvida un acontecimiento como 3.000 muertos.

En línea con los presupuestos de la teoría postcolonial, la huelga recreada por el TEC denuncia las omisiones del discurso historiográfico mediante la inserción de material documental con el cual se desenmascara la realidad camuflada por la versión oficial y se identifica el fraude histórico patrocinado por el gobierno. A juicio de Reyes (1997:17-18), esta actualización de la historia nacional representa una estrategia fundamental para dismantelar estructuras de poder y recuperar la voz del segmento de la sociedad que tradicionalmente ha estado oprimido por las clases hegemónicas, lo cual justifica que sea una de las obras más representadas dentro y fuera del país.

Frente al gran personaje colectivo, trabajadores de la zona, huelguistas, recolectores de banano, aparecen los mascarones del poder, las voces convertidas en virulento discurso, decreto y proclama. El país verbal enfrentado al país de carne y hueso que lucha ardorosamente por fijar su voz en el tiempo, negado y ocultado en los libros tradicionales de historia, irrumpe con fuerza, con violencia, en el escenario del Nuevo Teatro colombiano. *Soldados* constituye un camino en un eje de una serie de obras que interrogan al país desde una nueva óptica popular y, por esto se ha representado y se representa permanentemente desde su estreno en 1966.

El evento histórico se plantea desde la perspectiva personal y ficticia de dos campesinos transformados en soldados. Desde su óptica, se expone el funcionamiento disruptivo de la institución militar en Colombia, materializado en los constantes abusos de poder y en la violación de los derechos humanos. En el caso, se denuncia la explotación del joven campesino obligado por el sistema militar a abandonar su función agraria para convertirse en instrumento de represión oficial. Esta organización del campesinado en categorías civiles y

militares genera brechas en la cohesión social, manifiestas en el sentimiento de desarraigo de los dos personajes que, como señala Jaramillo (1989:95), ya no pertenecen ni a los campos ni a las ciudades, acarreando una ruptura con la solidaridad de clase y diversos conflictos de identidad.

Esta obra es una radiografía de la corrupción de las Fuerzas Armadas colombianas que están al servicio de intereses foráneos, que alienan al campesino destruyendo en él su identidad y su fuerza productiva. Estos jóvenes ya no regresarán al campo y en las ciudades serán seres marginados destinados a los trabajos de servicio y no de producción.

El autoritarismo de la institución militar se emplea como mecanismo de coerción para dominar la lucidez del individuo, garantizando su obediencia y su sumisión incondicional al sistema. En efecto, el mismo Buenaventura (1980c:21) sostiene que “El mitema de *Soldados* es la contradicción del soldado, a la vez pueblo e instrumento de represión del pueblo. En cada acción y en todo el discurso verbal de la pieza está ese elemento de contradicción.”

SOLDADO 2: Soldaditos al cuartel.

SOLDADO 1: ¿A quién van a defender? ¿A quién van a castigar?

SOLDADO 2: No se puede saber. No se puede preguntar.

SOLDADO 1: Campesinos al cuartel que nos llama el Coronel.

(Buenaventura, 1977b:176)

Para demostrar este conflicto, el núcleo de la obra incide en la dialéctica de los personajes escindidos entre el deber a la patria y su afiliación natural con la clase trabajadora. Por una parte, el Soldado 1 todavía manifiesta nostalgia sobre sus raíces rurales, reconoce su clase social y, en ese sentido, para él todos los obreros representan a su hermano, uno de los trabajadores de la multinacional. En oposición, el Soldado 2 está plenamente identificado con los valores de su opresor (patria, bandera, autoridad) y se presenta doblemente como campesino y oficial represor que mata campesinos. La obra proyecta

continuamente las contradicciones de los personajes obligados a disparar contra gente de su casta y el miedo ante las consecuencias de la desobediencia.

SOLDADO 1: He estado pensando en lo que nos puede pasar.

SOLDADO 2: ¿Tienes miedo? El teniente dijo que tenían armas, pero yo no creo.

SOLDADO 1: Pero, ¿por qué nos mandaron?

SOLDADO 2: ¿No oíste lo que dijo el teniente? No quieren trabajar. Se fueron de las fincas y están saqueando los pueblos.

SOLDADO 1: Es una huelga.

SOLDADO 2: Sí, pero no tienen derecho. También quieren que les aumenten los jornales.

SOLDADO 1: Están en huelga.

SOLDADO 2: Y nos mandaron para acabar con la huelga.

SOLDADO 1: Eso es lo que no me gusta; nosotros no estamos para eso.

SOLDADO 2: ¿No estamos para qué?

SOLDADO 1: Para acabar huelgas.

SOLDADO 2: Nosotros estamos para todo.

(Buenaventura, 1977b:168-169)

GENERAL: Los oficiales van a estar detrás de ustedes, en el techo de la estación. Si ustedes no disparan, los oficiales dispararán contra ustedes, ¿Entendido? [...]

SOLDADO 2: No es culpa tuya. Tenías que hacerlo.

SOLDADO 1: No, no tenía que hacerlo.

SOLDADO 2: Tenías que cumplir órdenes.

SOLDADO 1: Mi hermano tenía que estar allí.

SOLDADO 2: ¿Lo viste? ¿Viste a tu hermano?

SOLDADO 1: No, no lo vi... Pero estaba allí.

(Buenaventura, 1977b:189)

La sumisión total al sistema alcanza su clímax con la confrontación de civiles y militares en una lucha fratricida que se acentúa escénicamente cuando los mismos actores que interpretan el papel de soldados se transforman en obreros y nuevamente en soldados. En “La creación colectiva como vía”, el director (Buenaventura, s/f:7) comenta esta opción:

El hecho de que los mismos actores que interpretaran los soldados, hicieran de obreros, era una imagen profunda significativa en el texto, porque un soldado es un obrero disfrazado y el disfraz lo hace cometer barbaridades. Esto lo advertimos mucho tiempo después.

En común con el *Arena*, el *TEC* incide en el efecto de alienación de los personajes, utilizando recursos como la condensación y el desplazamiento. Mientras el Soldado 1 busca desesperadamente a su hermano que se incorporó a trabajar en la *United Fruit*, el Soldado 2 en lugar de solucionar huelgas, desvía su preocupación hacia la necesidad de comer y se evade de la matanza en una casa de prostitución. Aunque sea acusado de traidor y desertor del Ejército, repite la conducta de uno de sus superiores, lo cual evidencia el grado de corrupción de una institución cuya cúpula transgresora solo penaliza a los soldados, la base que sostiene el aparato militar: “SOLDADO 2: Pero ellos sí pueden emborracharse con mujeres. El Capitán Garavito y el Capitán Guarín se dieron gusto en un vagón del tren.” (Buenaventura, 1977b:183).

La manipulación ejercida para evitar la solidaridad de clase recae igualmente sobre el Soldado 1 que, además de respaldar la matanza contra su hermano/pueblo, debe vigilar a su compañero de armas acusado de desertor. Una vez asimilado totalmente por la institución represora, es premiado con un ascenso a Cabo primero.

TAMBORILERO: Desarme al desertor. (*El Soldado 1 va donde el Soldado 2 y éste le entrega el fusil*). Quítele toda insignia del Ejército. (*El Soldado 1 le quita el casco, la fornitura y la camisa*). Soldado número 1 ¡Apunte al desertor! ¡Listo! [...] El desertor queda bajo su responsabilidad. ¿Entendido?

SOLDADO 1: (*Con un grito que demuestra su reintegro al Ejército*) ¡Sí, mi Capitán! (Buenaventura, 1977b:190-191)

Soldados forma parte del conjunto de obras de Buenaventura en las que la violencia se utiliza como recurso dramático para dar testimonio de la intrahistoria del país, demostrando cómo penetra sistémicamente en las instituciones y se desarrolla en historias individuales de deshumanización tanto

de víctimas como de victimarios. La recreación de la violencia en el teatro latinoamericano ha despertado el interés de autores como Severino Albuquerque (1990), Diana Taylor (1991) y, desde un marco más general, Slavoj Žižek (2008).

De acuerdo con el crítico esloveno¹⁰⁵, la violencia sistémica y simbólica, es decir, la que procede del ámbito económico y político, tiende a permear los espacios cotidianos bajo la forma de violencia subjetiva, convirtiendo a los ciudadanos en víctimas de estos procesos. Apoyándonos en esta premisa, consideramos que *Soldados* expone los efectos deformantes que el esquema de violencia sistémica produce en el ser humano, puesto que permitió enfrentar a obreros y soldados en una tragedia colectiva que solo benefició a dos agentes. Por tanto, los personajes son doblemente víctimas y verdugos¹⁰⁶, doblemente manipulados por el gobierno y por la compañía bananera.

Para consolidar esta idea, Taylor (1991:21) recurre a los planteamientos del filósofo Emmanuel Lévinas para definir la violencia como todo comportamiento que interfiere en el equilibrio de los individuos, conllevando la realización de acciones en las que dejan de reconocerse y que anulan toda posibilidad de rectificación posterior. En efecto, la incapacidad de los soldados para identificar a los campesinos como víctimas, en lugar de enemigos, de las visiones hegemónicas tanto del gobierno como de la multinacional evidencia el carácter grotesco e irreversible de sus conductas, en una línea cercana al teatro del absurdo y al esperpento valleinclinanesco. Por consiguiente, para la autora, los oprimidos representados en la obra de Buenaventura “[...] are not free of their oppressors” (1991:191), están impregnados de sus valores y son cómplices de los esquemas de explotación capitalista. Por esta razón, Buenaventura

¹⁰⁵ De acuerdo con las tipologías de violencia (subjetiva, objetiva, simbólica y sistémica) definidas por Žižek (2008) en *Violence: Six Sideways Reflections*, la subjetiva es la más reconocible y familiar, puesto que se produce en los espacios cotidianos. La violencia objetiva incluye la sistémica (formas de represión utilizadas en relaciones de dominación incrementadas por los sistemas políticos y económicos) y la simbólica (formas de representación o de lenguaje, como el racismo o el lenguaje discriminatorio).

¹⁰⁶ Maida Watson (1978a) reflexiona sobre la tendencia recurrente del autor a utilizar personajes que funcionan simultáneamente como víctimas y verdugos, en particular, en obras como *La tragedia del rey Christophe* y *Un réquiem por el padre las Casas*. Sobre el caso del rey Christophe, por ejemplo, la autora señala que el protagonista, líder idealista que lucha por la justicia social, no logra formar una nación de negros libres porque la mentalidad colonial que hereda del sistema social lo transforma en tirano, truncando su lucha contra la dependencia cultural.

(1972:41) manifiesta la necesidad de “[...] dividir al explotado dentro de él mismo mostrándole como, a nivel de hábitos, de condicionamientos, de moral, a nivel de comportamiento, sigue teniendo adentro el explotador contra el cual lucha.” En este sentido, podemos inferir que *Soldados* procura cuestionar la audiencia sobre cómo los ciudadanos colaboran en mantener los dispositivos de represión, actuando como canalizadores de este esquema de violencia hacia otros miembros de su comunidad.

De un modo similar a la conceptualización de Žižek, Taylor sostiene en *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* que la violencia en el teatro latinoamericano puede estudiarse desde los paradigmas de crisis y opresión, dos categorías independientes que se manifiestan en obras de este periodo. Según la autora, el paradigma de crisis desencadenado por guerras civiles o regímenes dictatoriales presupone un periodo de inestabilidad o de confusión marcado por la ruptura de las fronteras entre lo objetivo y lo subjetivo seguido de la implementación de una nueva autoridad más estricta que marginaliza y persigue las minorías o fuerzas disidentes. Durante esta transición, se asiste a una desintegración de la organización social establecida sin que se reemplace por otras formas más consolidadas. Según la investigadora (1991:57), el lenguaje dramático de las obras pone de manifiesto este escenario: ausencia de refugios espaciales o temporales para los personajes, el carácter fragmentario de las obras, el final abierto, la ausencia de respuestas o la restauración del equilibrio catártico. Por otra parte, el paradigma de opresión incluye los tipos de violencia objetiva establecidos por Žižek que son los que legitiman el genocidio de los soldados dentro de un marco legal. De acuerdo con la formulación de Taylor, la obra del TEC describe lo que sería el paso del paradigma de crisis a uno de opresión, ya que el objetivo de la autoridad es proteger los intereses de la compañía y del capital, reforzar el sistema latifundista, reproduciendo el modelo hegemónico en la periferia y en las jerarquías de la institución militar bajo la fachada de la legitimidad burocrática.

Bajo el mismo enfoque, Albuquerque (1990:175-176) sostiene en su estudio *Violent Acts: A Study of Violence in Contemporary Latin American Theatre*

que la legitimación de este tipo de episodios en el teatro de la violencia se concreta con la presentación de la figura represiva “[...] as a ‘normal’ person performing what he and the regime he represents consider a ‘necessary’ activity.” En efecto, los soldados no se presentan como individuos atípicos, sus actos no son aislados y tampoco responden a impulsos individuales. Las fuerzas económicas y políticas son más poderosas que las voluntades de los individuos. Esta aparente normalización de conductas validadas por el sistema se utiliza a favor del distanciamiento brechtiano y procura, en última instancia, sacudir a los espectadores de su insensibilidad normalizada a la violencia.

De un modo similar al practicado por Boal, la obra del TEC toma como punto de partida un referente histórico conocido para poner en tela de juicio los conflictos político-sociales que lo desencadenaron, observando con minucia una experiencia para llevar el público a su reflexión. Ambos comparten la actitud épica de un teatro dirigido a la razón y que exige una interpretación crítica y, por consiguiente, en ambas obras se reproduce un acontecimiento para investigar la problemática causal del mismo. La importancia de *Soldados* radica no tanto en su historicidad cuanto en el contenido y mensaje: la crítica al paradigma del estado opresor y a una sociedad explotadora en la cual todos son cómplices del sistema opresivo. Para Taylor (1991), esta complicidad explica el índice de corrupción y violencia en la sociedad colombiana.

Al igual que Boal, el dramaturgo colombiano extrae un esquema analógico capaz de aplicarse a situaciones similares: la huelga puede ocurrir en cualquier compañía y la historia personal de los dos campesinos refleja una historia colectiva que trasciende las fronteras del país para ampliarse al contexto latinoamericano. De acuerdo con Rizk (1987:172): “[...] su mensaje es similar a muchas de las obras estudiadas, donde una situación particular remite a todo el continente, con lo cual se intenta una subversión de las masas a través de la praxis teatral.” La calurosa recepción de la obra es ejemplo de ello, puesto que coincide con el ambiente de agitación social vivido en el ámbito laboral con huelgas que se incrementaron en las décadas del sesenta y setenta.

En definitiva, la recreación histórica del TEC puede leerse como una estrategia contra-discursiva, en línea con los enfoques de Said, Bhabba y Guha, y como un acto de resistencia cultural que, a la par de *Tiradentes*, promueve un nuevo sentido histórico fundamental para la memoria colectiva del pueblo.

III.3.2.2. In-versiones colectivas

Soldados es representativa de la multiplicación de versiones y de los considerables cambios que se operaron sobre la versión original, después de su presentación ante públicos diversos y, en particular, ante los obreros testigos de la huelga de las bananeras. En una entrevista de Rizk (1991:187), Buenaventura comenta el proceso:

La reacción de ellos fue negativa. 'Pero sí está bien, están los soldados, pero ahí no está la huelga'. Y nos quedamos pensando. Sí, es verdad, en la pieza los soldados hablan de la huelga, pero no hay huelga [...] Entonces nos dedicamos a ir a las bibliotecas a investigar cómo había sido esa huelga. Y descubrimos una cantidad de documentos en las bibliotecas, los desempolvamos, los sacamos. Hoy en día están publicados estos documentos... Y entonces montamos la segunda versión. Pero como en esta segunda versión los elementos de la primera y la segunda no casaban bien hicimos una tercera y así hasta que hicimos cinco versiones de *Soldados*.

De acuerdo con el TEC, la obra de teatro se enriquece de los debates y sugerencias resultantes de los foros realizados después de las presentaciones. En ese sentido, después de la presentación a los viejos obreros de las bananeras se produjo un cambio sustancial de contenido: se integraron los diálogos originales de Cepeda Samudio y de Carlos Reyes a la vez que los textos historiográficos, sin detrimento de la calidad literaria. De un modo similar a la reproducción de los *Autos* de la Conspiración Minera en *Arena conta Tiradentes*, el TEC asume el reto del teatro-documento de Weiss e inserta documentos originales de la época, como la correspondencia telegráfica de Abadía Méndez y

el general Cortés Vargas o los comunicados oficiales de la compañía firmados por su gerente Thomas Brandshaw. Según Buenaventura (1987:s/p), el montaje del TEC “Es una pieza cuyos textos son los diálogos de Cepeda Samudio igualitos, y lo demás son textos históricos, telegramas, cartas del general Cortés Vargas, los decretos, etc.”. Este material documental no representa un fin en sí mismo sino que es un medio destinado a potenciar la eficacia de la polémica política y social. En este sentido, es una de las piezas más trabajadas en el ámbito del análisis y de la investigación.

Además de los dos soldados de la adaptación de Reyes, en la cuarta y quinta versiones se añaden dos personajes: un “Tamborilero” con funciones polivalentes (narrador omnisciente, sargento, presidente del país, gerente de la compañía, general Cortés Vargas) y un “Boga” que representa a los obreros de la compañía. Al igual que en el sistema *Coringa*, cada uno representa una polaridad de la lucha opresor/oprimido: el Tamborilero interpreta el rol de la autoridad y de los intereses del gran capital y el Boga la función del subalterno convertido en instrumento del poder.

TAMBORILERO: (*Como General*) El retiro de la compañía traería la ruina para la Costa Atlántica [...].

TAMBORILERO: (*Como Gerente*) [...] podemos ir al África, a la India, a la Indochina, a la China o a la Conchinchina.

(Buenaventura, 1977b:186-187)

Libres de la caracterización individualizada de los demás personajes, estas dos figuras de valor polisémico se acercan al artificio épico del distanciamiento crítico. En efecto, la información de la historia real de la masacre es contada por estos personajes que reconstruyen los acontecimientos en su verdadera dimensión y ofrecen los datos necesarios para que la audiencia pueda comprender lo que los protagonistas no entienden. Sus constantes comentarios y entrevistas recuerdan la función del comodín boaliano y pretenden ofrecer coherencia histórica al suceso, solidificar el perfil de los soldados y mostrar el alcance de la masacre.

Además de la mencionada condensación de personajes en un actor, *Soldados* comparte con *Arena conta Tiradentes* más recursos épicos, como la distribución de los personajes entre los cuatro actores, sin afectación ninguna. Este constante cambio de máscara o de *gestus* coincide con los estratégicos cambios de actitud del gobierno en la gestión de la huelga. Además de la dualidad de los personajes, a la vez opresores y oprimidos, importa destacar el valor simbólico de la falta de nombres propios de los soldados, la presencia del narrador omnisciente, las interrupciones de los actores dirigiéndose constantemente al público en medio de la acción, la presentación de la obra y del epílogo a cargo de los personajes.

SOLDADOS: ¡Soldados! Historia de una huelga.

SOLDADO 1: (*al público*) La primera vez que oí hablar de la United Fruit Company fue hace años, cuando mi hermano vino a verme al cuartel para despedirse.

BOGA: (*al público*) Había oído hablar de los sueldos que pagaba la United en la zona bananera de la Costa Atlántica y había decidido irme a trabajar allá.

(Buenaventura, 1977b:164)

En consonancia con la estética brechtiana, *Soldados* es una obra en un solo acto compuesta por siete cuadros que relatan cronológicamente la huelga bananera. Se retoma la estructura narrativa del teatro épico que consiste en la representación de cuadros progresivos o escenas episódicas cortas con un escenario dinámico y con un desarrollo dialéctico. Cada escena es independiente y está ligada al todo por una unidad de acción y por una línea temática. En efecto, cada escena del montaje marca un punto progresivo del viaje de los soldados que culminará en la masacre y en el juicio a uno de ellos por desertor. Las escenas de estos personajes ficticios se entretajan con escenas documentales en las que se procede a la lectura de textos como las reivindicaciones de los obreros, los partes militares o la resolución del congreso posterior a la matanza. Los comentarios y entrevistas del Boga y del Tamborilero unen temáticamente las diferentes escenas.

BOGA: *(Al público)* Las primeras grandes huelgas habían estallado contra la Tropical Oil Company en Barrancabermeja. Se reclutaba campesinos para reprimir a los obreros.

TAMBORILERO: ¡Retirarse! [...] Un minuto para vestirse.

SOLDADO 1: [...] Dos años después trajeron un montón de reclutas y... qué me iba yo a imaginar que nos embarcaran para acabar con una huelga de los obreros de la United Fruit Company... La que pagaba tan buenos sueldos...

TAMBORILERO: ¡Instrucción!

SOLDADO 1: 'El 30 de marzo de 1899: se funda en el Estado de New Jersey, Estados Unidos, la compañía explotadora de banano llamada United Fruit Company [...] Con un capital declarado de US \$ 20'000'000.00 [...]'.
(Buenaventura, 1977b:165)

Para Jaramillo (1992a:190), "la estructura de la pieza no está relacionada por una lógica causal, como en el teatro clásico aristotélico, sino por una estructura basada en la dialéctica. Aquí, el eje sintagmático o de continuidad dramática no es lineal, sino que se fragmenta, modelando escenas de una acción, donde cada cuadro plantea una contradicción social." Así, el elemento fundamental es la narración que muestra los hechos como algo extraño, sugiriendo un nuevo análisis del lector. Fernando de Toro (1987) destaca esta perspectiva de lo épico como una actitud científica que permite ver lo cotidiano con distancia, generando un plano objetivo indispensable al análisis.

En el nivel del texto del espectáculo, las versiones comparten un montaje minimalista, de despojo decorativo. Los escasos recursos escénicos forman parte, al igual que en el caso brasileño, de un marco de austeridad que es consecuencia de un contexto de economía corta ocasionada por la cancelación de las subvenciones oficiales y por la pérdida de poder adquisitivo del público. Este franciscanismo está presente en el vacío ornamental, en la modestia de los medios escenográficos y en una luminotecnia simple, rompiendo con el montaje de cuño europeo y su habitual servidumbre técnica. Tanto para Boal como para Buenaventura, la parquedad mecánica purifica el teatro de cargas lujosas.

Entrevistado por Monleón (1972:27), el director añade que "Hay también un gran rigor en la elección de los objetos de tal forma que un objeto son muchos a la vez y un personaje son muchos personajes, etc." Bajo la influencia

de Brecht, el montaje escénico se convierte en un texto significativo y, en ese sentido, la escenografía, el vestuario y los utensilios se simplifican y recuperan o amplían su valor simbólico. Por ejemplo, una tarima representa un tren, una barca, el embarcadero de banano y un prostíbulo. Un casco simboliza un mapamundi y es utilizado por el representante de la compañía bananera para hacer malabares y explicar que el esquema colombiano se puede montar en otro país: “TAMBORILERO: (*Como Gerente*) [...] podemos ir al África, a la India, a la Indochina, a la China o a la Conchinchina.” (Buenaventura, 1977b:187).

Sobre este minimalismo escénico, Albuquerque (1991:99) añade que “[...] the less identifiable with injury the artifact, [...] the stronger its impact”. Inspirado en el trabajo de Sherman Stanage sobre los “violative modes”, el autor subraya que los actos de habla en el teatro de la violencia van acompañados de “[...] props, lighting and sound effects”, es decir, de sistemas de signos no verbales que asumen el objetivo de transferir al lenguaje dramático la violencia que se produce más allá del escenario. El autor (1990:270) destaca: “[...] the use of silences and pauses, hand and arm gestures, facial expression, posture, position, orientation, spacing, and a variety of body movements in performing acts of aggression [...]”.

En suma, la crónica de Jean Pierre Leonardini, en el periódico parisino *La humanité*, recogida por Jaramillo (1992a:185), sintetiza esta propuesta de lectura.

El aparato es pobre: cuatro actores y algunos accesorios polivalentes. Basta, para en un juego de alta tensión, crear una gravedad entrecortada de ironía, y con una gran riqueza de sentido político. En las confusiones de conciencia de dos soldados hambrientos obligados a reprimir, está la condición misma de América Latina. Uno piensa en Brecht al uso colombiano. Teatro móvil destinado a obreros, campesinos y estudiantes. El TEC golpea duro y justo.

III.4. El efecto Brecht o la ilusión de la antropofagia

Para avalar el compromiso de imperativo moral sostenido por el Nuevo Teatro, varios académicos¹⁰⁷ se han detenido en señalar la importancia y el alcance de uno de los antecedentes estético-políticos al que más apelaron los artistas de este periodo: la teoría y práctica brechtiana sobre el teatro.

Como se deduce del análisis de *Soldados* y de *Arena conta Tiradentes*, en el desarrollo e implementación de las manifestaciones teatrales de creación colectiva, fue de crucial importancia la recepción y el análisis de la obra de Brecht, en línea con la de Piscator y Weiss. Hemos señalado cómo el mentor alemán sorprende con su poética, abarcando todas las dimensiones del teatro: la escritura dramática, sus efectos y recepción. De forma pionera, dramaturgia, dirección y actuación se vincularon con un conjunto de teorías del marxismo.

En su ensayo “Brecht and Latin America’s ‘Theatre of Revolution’”, Diana Taylor (Martin y Bial, 2001:173-74) sostiene que la propagación del marxismo anticapitalista y la revolución cubana afianzaron la consolidación del pensamiento brechtiano en Latinoamérica. Fundamenta esta “Brecht’s fever” en el continente como parte de un proceso de resistencia en el cual el teatro épico se materializó como uno de los instrumentos estéticos preferenciales de denuncia de la realidad nacional.

Once of Brecht’s impact, then, is overwhelming. But this was no mere ‘borrowing’ and nothing as simple as what we normally think of as literary or theatrical ‘influence’. [...] First, his way of infusing the epic form with Marxist ideology offered one more way of framing and making sense of Latin America’s revolutionary praxis and aspirations. Participants and spectators could see in the escalating political events a kind of gestic political theatre. Second, Brecht’s efforts to combine anti-capitalist ideology with aesthetic principles inspired Latin American theatre artists to do the same for themselves, and in their own way.

¹⁰⁷ Destacamos los trabajos de Renée Andrade (1982), Bernard Baycroft (1986), Fernando de Toro (1987, 1991, 1993), Beatriz Rizk (1987, 2001), Rosalina Perales (1989-1993), Diana Taylor (1991, 2004), Ellis Lorena (1992, 1994), María Jaramillo (1992a, 2007), Mark Evenson (1995), Betty Osorio (2007), Steven Smith (2008) y Roberto Schwarz (2009).

Este proceso de experimentación sociopolítica y cultural basado en la inventiva formal y en la disposición al enfrentamiento favoreció, según Roberto Schwarz (2009:83), el carácter militante de la nueva generación teatral en el continente.

La cultura viva giró a la izquierda. La nueva generación teatral se alineó con el movimiento estudiantil en rápida politización e intentó contactar con la clase obrera organizada, la lucha campesina y la música popular. [...] La utilidad del espíritu brechtiano para la izquierda del Tercer Mundo es fácil de entender. La unión de la lengua y la literatura a un programa de experimentación colectiva de todo tipo – artística, política, filosófica, científica u organizativa– junto con el rechazo del realismo socialista, respondía a verdaderos impulsos reformadores. El amplio espectro de la experimentación brechtiana cambió la calidad del propio experimentalismo, liberando al vanguardismo literario del mero esbozo.

Asumiendo este impulso renovador, tanto Boal como Buenaventura adaptan obras de Brecht en Brasil y en Colombia, además de reelaborar elementos y presupuestos del teatro épico y ensayar sus posibilidades de aplicación a la dramaturgia latinoamericana.

Como hemos demostrado, Buenaventura se consagró, junto con Santiago García¹⁰⁸, como el pionero en la introducción y desarrollo de la obra de Brecht en Colombia¹⁰⁹ con la publicación inaugural del artículo “De Stanislavski a Bertold Brecht” en la revista *Mito* (nº 21, 1958). El conjunto de ensayos dedicados al dramaturgo alemán se encuentra integrado en el apartado ensayístico de la obra *Máscaras y Ficciones*¹¹⁰ y en la revista *Primer Acto*¹¹¹. En su

¹⁰⁸ Sus años de formación en Berlín y en Praga le permitieron familiarizarse con las teorías de Brecht que daría a conocer a través de El Búho, el primer teatro experimental independiente de Bogotá. Por su independencia política, ideológica y cultural, esta agrupación se convirtió en un centro cultural de vital importancia abierto a la experimentación teatral y a la implementación de nuevas técnicas de montaje.

¹⁰⁹ Sobre la influencia de Brecht en Colombia, señalamos los estudios de Fernando Duque (1975), de María Jaramillo (1992a) y, en particular, de Santiago García (1994, 2002): “Sobre Bertolt Brecht”, “El juego de las imaginaciones en la dramaturgia brechtiana” y “A cien años de Brecht”, reunidos en los dos volúmenes de *Teoría y Práctica del Teatro*.

¹¹⁰ En *Máscaras y Ficciones* publica: “Teatro épico y teatro didáctico de Bertolt Brecht” (1992: 207-212), “Brecht y el teatro dialéctico” (1992: 213-219), “A través de las piezas de Brecht” (1992: 221-235), “Visión histórico-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina” (1992: 257-263), “La formación de los temas constantes de Bertolt Brecht a través de acontecimientos vividos e influencias literarias” (1992: 237-255).

artículo programático, el autor propugna la transición del teatro tradicional, sistematizado por Stanislavsky, a un nuevo teatro popular esbozado en la teoría y práctica del teatro épico alemán. En este marco, plantea un conjunto de críticas a elementos vigentes en la tradición teatral latinoamericana que serán temática recurrente en su obra: el teatro burgués decimonónico e individualista, sintetizado en la tríada romanticismo-naturalismo-realismo, la “comunidad ideal” de Stanislavsky manifiesta en la doble identificación actor-personaje y actor-espectador y el consecuente “privilegio” de la emoción empática. En ese sentido, postula (1992:201-202) a Brecht como el paladín de la necesitada transformación del teatro occidental: “Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro.”

Si Stanislavski plantea –con criterio naturalista– la identificación actor-personaje y da como finalidad de la actuación la reconstrucción lo más viva posible del hecho pintado por el autor, Brecht plantea el divorcio de las dos personalidades: actor y personaje y coloca la tesis a probar o la idea a plantear o la conclusión a sacar, como objetivo y fin primordial de la representación. No importa tanto reconstruir el hecho cuanto presentarlo de tal modo que pueda ser visto por muchas caras, que sean sugeridas muchas causas y consecuencias, que sea, en una palabra, antes juzgado que sentido por parte del espectador y antes presentado que vivido por parte del actor.

Según el *magister ludi* (1992:204), uno de los rasgos característicos de la recepción de Brecht en el teatro latinoamericano es la superposición de rasgos vanguardistas, como el efecto de distanciamiento, con prácticas populares, como el carnaval y el sainete, al servicio del nuevo público de masas del siglo XX.

[...] ha de establecerse una distancia entre actor y personajes y entre estos y el espectador, distancia que permite el rayo luminoso del juicio entre la turbulencia de la emoción. [...] Un análisis más profundo nos enseña cuán cerca está esta estética del arte arcaico y de la tradición occidental del arte popular, desde las representaciones carnavalescas o de Mardi-grass europeas hasta nuestros sainetes antioqueños y costeños.

¹¹¹ “Brecht y el Nuevo Teatro Colombiano” (1990: 23-27).

En efecto, los trabajos de Rizk (1987, 1989b, 1990), Jaramillo (1992a), Osorio (2007), Baycroft (1986), Evenson (1995) y Megan Hughes-Zarco (2005) reconocen motivos y técnicas brechtianas desde las primeras obras del dramaturgo colombiano: *A la diestra de Dios Padre* recupera momentos de *La persona buena de Sezuán*, su ciclo *Los papeles del infierno* tiene una estructura de cuadros cortos basada en *Terror y miserias del Tercer Reich* y *La ópera bufa* es una antiópera que sigue la estructura satírica de *La Ópera de los tres centavos*, de Brecht. Asimismo, Buenaventura asumió la traducción y versión de *Madre Coraje* en Colombia y montó versiones de *El que dijo sí, el que dijo no*, de *Los Fusiles de la señora Carrar* y de la *Antígona* brechtiana. En cuanto a procedimientos técnicos, señalan la incorporación de la mojiganga en la tercera versión de *A la Diestra de Dios Padre*, una versión carnavalesca que recupera el efecto de distanciamiento a la vez que sugiere un desplazamiento de los preceptos realistas. Como hemos comprobado a partir de *Soldados*, emplea las técnicas del teatro-documento de Weiss con la misma intención crítica del teatro épico. Además, la escenografía, la utilería y el vestuario se simplifican y se estilizan, convirtiendo el montaje escénico en un texto signifiicante simbólico en lugar de una reproducción de la realidad.

Si bien asevera (1992:258) que “la creación colectiva, tal como lo hacemos nosotros, no es una traslación de Brecht [...]”, Buenaventura reconoce que en el proceso de considerar el público como clave para la creación del espectáculo “[...] tuvo gran influencia el conocimiento de Brecht.” Con nuevo público no se refería exclusivamente al público procedente de la clase obrera industrial, sino más ampliamente al público popular, tal como planteaba el director alemán.

Al hablar de *popular* nos referimos al pueblo que no sólo participa de la evolución, sino que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia, que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por lo tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto *popular*. *Popular* es lo que las grandes masas comprenden/ lo que recoge y enriquece su forma de expresión/ es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/ es aquello tan

representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo/ es lo que, partiendo de la tradición, la lleva adelante/ lo que transmite al sector del pueblo que aspira al poder, las conquistas que ahora lo sustenta. (Brecht, 2004:63)

La intervención de la audiencia en los foros de discusión desencadena debates “[...] violentos, terribles, porque son debates políticos y, como tales, están incidiendo en la lucha política de liberación nacional. En ese sentido nosotros somos Brechtianos y creo que, por lo menos, es una manera dinámica de ser Brechtiano” (Buenaventura, 1992:261). Asimismo, la disolución de jerarquías propuesta en su método de creación colectiva es uno de los aportes en los que más influyó el enfoque brechtiano de la recepción teatral: “Una nueva relación con el público no se puede tener si no se tiene una nueva relación actor-director, si no nacen nuevas relaciones al interior del escenario, es decir, al interior de la estructura del espectáculo.” (Buenaventura, 1992:259).

En definitiva, el autor valora (Martínez, 1974:111), de un modo muy peculiar, el diálogo entre su obra y el trabajo de Brecht: “Para concluir digamos que no hay nada de común entre nuestro caos y su disciplina, nuestra abundancia y su sobriedad, nuestra desmesura y rigurosa selección, y cuando tratamos de copiar estas cualidades se traducen en ingenuidad y pobreza de medios.”

Sobre la germinación de las teorías brechtianas en Brasil¹¹², Lorena Ellis (1994) considera determinante la sincronización de tres importantes factores: la creación de compañías teatrales, como el Arena, que intensificaron la búsqueda de un teatro nacional, la libertad relativa que se experimentó en la década del cincuenta y que posibilitó la entrada de Brecht en Brasil y el esfuerzo protagonizado por el Centro Popular de Cultura en la difusión del trabajo del dramaturgo alemán, tal como pone de manifiesto uno de sus miembros, João das Neves (Bader, 1987:242).

¹¹² Para ampliar el estudio sobre la influencia de Brecht en Brasil, recomendamos la consulta de los trabajos de Lorena Ellis (1994, 1995) y el conjunto de ensayos editados por Wolfgang Bader (1987) en *Brecht no Brasil: Experiências e influências*.

A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o agit-prop [...]. Brecht nos mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade.

En este ámbito de difusión, André Carreira (Pellettieri, 2001:108) añade que el TO boaliano actuó, igualmente, como vehículo de información y transmisión del ideario brechtiano en núcleos artísticos más periféricos.

[...] la obra boaliana fue el canal que aproximó conceptos referentes al teatro político a los realizadores jóvenes del interior que iniciaron sus carreras en los años 70/80. Eso no significa que Boal fue el vector de acercamiento al teatro brechtiano, pero la utilización, por parte de grupos teatrales del interior de las técnicas propuestas por el Teatro del Oprimido creó [...] el deseo de avanzar en dirección a una fundamentación ideológica más consistente.

Lejos de ser un brechtiano ortodoxo, Boal valora la revolución teatral planteada por Brecht así como la necesidad de un espectador activo y crítico capaz de recuperar el teatro como medio de producción. En sus entrevistas con Charles Driskell (1975) y Joan Abellán (2001), así como en su ensayo "Brecht e, modestamente, eu!" y el capítulo sobre la "Poética da Concientização" de *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, el autor brasileño considera el legado brechtiano determinante para la fundamentación de su propuesta del TO, pero introduce algunas modificaciones en su teoría y práctica teatral que lo distancian del maestro alemán. Como hemos demostrado, la disolución de la "cuarta pared" propugnada por Brecht se consolida en el trabajo de Boal a través de la anulación de fronteras entre actor y espectador lograda con el Teatro Fórum y el Teatro Invisible, propuestas que, además, se vinculan al concepto de Buenaventura del teatro como fiesta popular y como acto de disolución de jerarquías.

De manera análoga a la del dramaturgo colombiano, Boal dirige varias obras de Brecht, entre ellas *La excepción y la regla*, *El círculo de tiza caucasiano* y,

en particular, *El resistible ascenso de Arturo Ui* que le costaría el secuestro y la prisión en 1971. Sobre su trágica experiencia de encarcelamiento, el autor recuerda el consejo de su amiga y presa política, Heleny Guariba, de recurrir a Brecht para resistir al desgarrador proceso de tortura del “Presídio Tiradentes”.

Boal, aqui na prisão você tem que ser brechtiano e não stanislavskiano. Aqui, as pessoas são obrigadas a fingir um pouco: você vai ver muita gente se arrastando pelo chão, gente muito torturada que quer parecer mais massacrada do que foi de verdade, para não ser ainda mais torturada. Você vai ver muita dor, e a dor existe, mas não é tanta. Você tem que usar o V-Effect, o efeito de distanciamento, e não se deixar empatizar demais com esse sofrimento, porque se não, você não resiste. Seja brechtiano! (Boal, 2013:s/p)

Desde el punto de vista técnico, Michalski (Bader, 1987) y Evenson consideran que las obras *Arena conta Zumbi* y *Tiradentes*, concebidas a partir del sistema *Coringa*, radicalizan el efecto de distanciamento brechtiano. Del estudio realizado sobre la figura del comodín, sostienen que sus funciones polivalentes –prologar la obra, interrumpir la acción, invitar a los espectadores a cuestionar la acción en escena y plantear finales alternativos– irrumpen contra la unidad de sentido y producen un distanciamento de los acontecimientos en el sentido del teatro épico.

Sobre la herencia del legado brechtiano en obras del Nuevo Teatro, Rizk (1987:41-49) expone un listado de consignas formales que están presentes en la estructura de las piezas y que podemos identificar tanto en *Soldados* como en *Arena conta Tiradentes*.

- a) La fábula: [...] Como regla general, la fábula está narrada desde el punto de vista del autor. [...] el contenido de la fábula además de ser tomado de la realidad inmediata del autor –la verdad social– puede proceder [...] de la historia, de la tradición popular o también puede resultar de la organización de textos de índole diferente y de diverso material. [...]
- b) División de la obra en pasajes episódicos. Las obras están compuestas, por lo general, de escenas cortas que se suceden la una después de la otra, hasta el punto de parecer acontecimientos aislados. De manera que cada escena está netamente

separada de las demás pero al mismo tiempo forma parte integral de la unidad de la acción [...].

- c) El tratamiento del tiempo. [...] se produce una 'historización consciente' de los acontecimientos al narrar el presente como pasado y confrontarlo con un futuro y viceversa, y la acción se empieza a desarrollar al iniciarse la obra. [...]

El distanciamiento [como] método dialéctico y estético mediante el cual se descubren conflictos y contradicciones de la sociedad. [...] Partiendo del principio brechtiano de que la razón y la emoción son inseparables en la obra de arte, se pueden distinguir dos momentos vitales y diríamos simultáneos en este proceso; primero, un distanciamiento o extrañamiento por medio de la razón y el segundo, un reconocimiento o aproximación al evento escenificado, a través del sentimiento, hacia la crítica. [...] se puede emplear de muchas formas [...]. En los personajes, contraponiendo caracteres a su vez contradictorios, haciendo obvia la dualidad de un personaje que a la vez es opresor y oprimido (soldado/pueblo) [...]. A través del montaje, por ejemplo, en el transcurso simultáneo de dos escenas en esencia profundamente contradictorias [...].

Desde un enfoque semiótico, Fernando de Toro (1987) elabora un método teórico basado en los aportes de Greimas y Anne Übersfeld, según el cual propone el modelo actancial como esquema de análisis de toda la producción dramática que sigue el sistema brechtiano. Con *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* da cuenta del tipo de relaciones actanciales que se manifiestan en textos como *La denuncia*, para establecer modelos y compararlos de forma objetiva. Los diagramas de convergencia y divergencia que propone identifican la estructura épica o estructura profunda común a las obras y establecen las discrepancias en la manifestación de la estructura de superficie. Además de los tópicos ya señalados, el autor localiza otros procedimientos épicos adoptados con creatividad y productividad en los textos dramáticos latinoamericanos: la narratividad expuesta en personajes-narradores y canciones, la literaturización en los carteles que indican tiempo, lugar o títulos de las secuencias representadas, la ficcionalidad de las convenciones del teatro en el teatro y el desenlace anticipado. La utilización de los lenguajes no verbales (vestuario, escenografía, máscara, gestualidad, música) acentúa la referencialidad histórica correspondiente a problemas y contradicciones de la realidad sociopolítica latinoamericana.

Aunque, de un modo general, la crítica que ha versado sobre el impacto e influencia del teatro épico de Brecht en la producción teatral latinoamericana subraye la importancia de los dramaturgos en la producción de obras de contenido político y pedagógico y valore el componente teórico y metodológico manifiestos en el método de Buenaventura y en el TO de Boal, algunos autores insisten en clasificar el Nuevo Teatro como un movimiento técnicamente brechtiano.

En *Brecht in Colombia: the rise of the new theatre*, Baycroft distingue tres etapas, esencialmente brechtianas, en la formación del Nuevo Teatro en Colombia –el foco en los hechos históricos, el *Gestus* y el *Verfremdung*– reduciendo el movimiento a una reproducción de obras occidentales en lugar de valorar su producción propia. De un modo similar, en *Rethinking the heroic: demystification and revision of history in the nuevo teatro*, Evenson analiza las obras *Arena conta Zumbi* y *La denuncia* desde el enfoque de la asimilación de procedimientos brechtianos.

No obstante el señalado determinismo, Michalski (Bader, 1987) y Fernando de Toro (1999) subrayan que la contribución del dramaturgo alemán no puede limitarse al aspecto específicamente técnico de su trabajo sino que debe ampliarse a su visión del teatro como paradigma de la acción transformadora. Schwarz (2009:85) añade que “A nadie se le ocurrió seguir al pie de la letra las enseñanzas de Brecht, pero, no obstante, funcionaron como una especie de reto, al proceder como procedían de regiones de reflexión estética y política más exigentes.” Del mismo modo, Ellis (1992) reconoce que la repercusión brechtiana en Brasil trasciende la larga lista, recogida en su *Brecht's Reception in Brazil*, de obras montadas y comparte con Antol Rosefield (1982) la opinión de que el recurso a Brecht conforma un marco ideológico en el campo del teatro y que, como tal, el ideario boaliano representa una elaboración libre y original de los fundamentos brechtianos. Taylor (1991:182) insiste en el mismo argumento y sugiere profundizar “[...] the process by means of which Buenaventura selects and adapts Brechtian themes and strategies to construct ‘meaning’ in relation to his own specific spectators”. En su ensayo “Destroying

the evidence: Enrique Buenaventura”, la autora (1991:181-203) enfatiza la originalidad del autor caleño al moldear las líneas maestras brechtianas según las particularidades de las circunstancias políticas y sociales de Colombia, sin limitar su poética ni reducir el alcance de su obra.

Desde un marco general, Taylor pone en evidencia, en *Brecht Sourcebook*, la contradicción manifiesta en la idea de que el teatro latinoamericano tiene un estilo marcadamente brechtiano. Reconoce que la mayoría de los dramaturgos latinoamericanos tenían un conocimiento consolidado de sus teorías, pero puntualiza que no asumen una reivindicación del teatro épico sino que procuran introducir en su trabajo ciertos procedimientos estéticos, como las técnicas de distanciamiento, que estimularan la reflexión sobre la problemática política y social de sus países. “The theater artist, Brecht suggested, was at the forefront of political conflict, not sitting somewhere with his back to it.”, puntualiza Taylor (Martin y Bial, 2001:173). Además, argumenta que el teatro revolucionario latinoamericano no puede obedecer a una terminología brechtiana porque la confrontación con la ideología burguesa y capitalista corresponde a circunstancias políticas, sociales, económicas e incluso culturales muy diferentes de la realidad europea.

But again, the question of impact is far more difficult to assess than has been acknowledged. Latin American theatre artists experimented enthusiastically with Brechtian theory and methodology. But Latin America was so different from Brecht’s Europe in terms of race, language, levels of literacy, performance traditions and expectations, not to mention the socio-economic realities. The adaptation of a ‘Brechtian’ model to this new context was complicated to say the least. (Taylor, en Martin y Bial, 2001:177)

Schwarz (2009:84) señala que este tipo de incongruencias culturales se ocasionan “[...] dado que los años veinte no eran los años sesenta, y Alemania tampoco era Brasil.”

El lenguaje desnudo de los intereses y las contradicciones de clase que marca la agudeza sui generis de la literatura brechtiana no tiene equivalente dentro del

imaginario brasileño, informado como está por las relaciones de dependencia personal y salidas pícaras. La interpretación de la vida que destila de nuestra habla popular tiene un significado crítico específico, diferente al de la jerga proletaria berlinesa.

Por consiguiente, la recepción de Brecht es difícil de acotar y de valorar y, según Taylor (Martin y Bial, 2001:177), debe plantearse desde la perspectiva de los complejos procesos de transculturación, una de las líneas de reflexión teórica de los estudios culturales latinoamericanos. Sostiene (Martin y Bial, 2001:176) que el elemento de originalidad del Nuevo Teatro consiste en este efecto de transculturación, es decir, en el proceso de intercambio y asimilación de las técnicas de Brecht por parte de los dramaturgos latinoamericanos.

Importado del terreno de la antropología, el concepto ideado por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) e inspirado en el artículo “Nuestra América” de José Martí, procura reemplazar los conceptos de aculturación (adquisición de nuevos elementos) y desculturación (pérdida que lleva a un intercambio creativo) referentes a procesos de transferencia cultural frecuentemente desarrollados de forma reduccionista. Ortiz plantea con este neologismo dar cuenta del proceso propiamente americano de mezcla e intercambio de hábitos y culturas. Según el antropólogo cubano (1987:93), se pretende describir, de una manera más lúcida, el proceso gradual de asimilación de una cultura de información que culmina en su transformación en algo local.

Por aculturación se quiere significar el tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es el vocablo más apropiado. Hemos escogido el vocablo aculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.

El crítico Ángel Rama retoma esta idea en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), obra en la que describe ciertas formas particularmente

complejas y creativas de interacción entre las culturas americana y europea a partir del período de entreguerras. Considera que la cultura latinoamericana posee una “plasticidad cultural” o dinamismo reelaborador que opera sobre dos matrices culturales: la tradición heredada del pasado de la propia cultura del continente y las aportaciones modernizadoras de la cultura universal. Rama (1974: 208) ya había sugerido que la energía dinámica de la cultura es capaz de seleccionar, autónoma e intencionadamente, ciertos materiales para su reelaboración, “[...] apelando a nuevas focalizaciones dentro de su herencia” que respondan al imperativo de consolidación identitaria. Mientras que para Ortiz la capacidad selectiva se aplica mayoritariamente a la cultura extranjera, para Rama (1982:89) se aplica sobre todo a la propia: “[...] que es de donde se producen destrucciones y pérdidas inherentes [...]. Habría pues selecciones, pérdidas, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante.”

Lejos del “Manifiesto antropófago” de Oswaldo de Andrade que propone el concepto de antropofagia como símbolo de la deglución de la cultura ajena (la europea) y como paradigma para la constitución de una cultura brasileña, el principio de selectividad de Rama obedece a un rescate de lo autóctono. Tal como advierte Boal (2000:200), “Mantínhamos as diferenças buscando as semelhanças. Arte antropofágica faz o *antropófago* se assemelhar ao *estrangeiro*. Nós, nele, queríamos nos reconhecer, ver como éramos – e continuamos sendo. Parecidos diferentes.” La cultura moderna europea presta un rol auxiliar y facilitador en esta restauración creativa de lo que constituye para Rama las raíces de una cultura viva: lo tradicional, lo popular y lo oral, actuando como un filtro que permite un autorreconocimiento transformador. Su concepción culturalista de la literatura, anclada en la antropología y en la lingüística estructural, marca una inflexión en el modo de pensar la literatura.

De manera análoga, uno de los críticos que ha estudiado las relaciones entre Brecht y Oriente, Antony Tatlow, propone (1989:9) una “dialéctica de la

aculturación” para explicar estos procesos de transmisión cultural: “A pasaje through the ‘foreing’ can be the only way of encountering the ‘self’, a process I term the dialectics of acculturation.” Ellis aplica (1994:71) la visión de Tatlow a la realidad brasileña y nos ofrece una síntesis integradora:

De esta manera, Brecht, siendo europeo, contribuyó a la emancipación o ‘descolonización’ del teatro brasileño. Esto ocurrió a través de un proceso de aprendizaje creativo, por medio del cual, pasando a través del ‘extranjero’ se encontró al propio ser; proceso este llamado ‘dialéctica de aculturación’ por Antony Tatlow.

En la misma línea, Carballido (Buenaventura, 1990:10) sostiene que “Él [Buenaventura] y Colombia han tomado a Brecht como maestro y lo han asimilado para darnos algo distinto y nuevo, reinventando a partir de nuestra realidad.” Planteamiento igualmente respaldado por Buenaventura (Taylor, 1991:183-84) cuando se refiere explícitamente a la necesidad de absorción de modelos foráneos como estrategia de descolonización cultural: “We knew that the colonizer that imposed his culture was also giving us the instruments of liberation. But we can only use those instruments if we apply them to our concrete reality.”

Fruto de este proceso de interacción cultural, Boal y Buenaventura representan dos de los más destacados “usuarios” de Brecht en el ámbito del teatro latinoamericano y su apropiación arriesgada y creativa del maestro alemán recuerda la propuesta de colaboración enunciada por el dramaturgo brasileño Fernando Peixoto (1981b:225): “Copiar Brecht? Nunca. Imitá-lo? Nunca. Trabalhar junto com ele, por que não? [...] Sem medo, sem falso pudor, sem complexo de inferioridade ou de superioridade. Brecht é nosso companheiro de trabalho.”

III.4.1. Teatro de la (r)evolución o ¿el consuelo de la utopía?

Siguiendo los postulados de Brecht, tanto Boal como Buenaventura redefinen a través de sus colectivos teatrales la relación entre teatro y activismo político, rescatando la máxima de Martín Esslin (1976:29): “All drama is therefore a political event: it either reasserts or undermines the code of conduct of a given society. [...] This makes theatre a pre-eminently political, because pre-eminently social, form of art.”

En efecto, cuando Buenaventura (1981b:14) le asigna al teatro la función de otorgar un sentido a la historia de cada clase social, de formar un criterio y estimular un proceso de aprendizaje que resulte efectivo y comprometido con la sociedad, está señalando que política y arte son indisociables. Para el autor (1990:9), “el teatro político sin estética es mal teatro y peor política” e ironiza (1972:40) sobre la posición de los que sostienen la desarticulación de estos componentes: “[...] a mí me han acusado de que siempre hago teatro político y yo digo ¿Quién no?, ¿Cuál es el teatro que no es político? No hay ningún teatro que no sea político, incluso si es apolítico es más político.”

Del mismo modo, Boal (1977a:1) otorga al fenómeno teatral una dimensión necesariamente política, “[...] porque políticas são todas as actividades do homem e o teatro é uma delas”. Y sintetiza (1977b:102): “O teatro é uma forma de conhecimento, portanto, é político; os seus meios são sensoriais, portanto, é estético.”

Esta convergencia de enfoques se manifiesta, en concreto, en el planteamiento didáctico y pedagógico de sus dramaturgias que procuran exponer sin dogmatismos ideológicos. De acuerdo con Taylor (Martin y Bial, 2001:182): “Like Brecht, Buenaventura seeks to expose, rather than impose, ideology.”

He undermines the boundaries—social, political, economic, cultural, and historical—by means of which the system excludes a substantial portion of its population as grotesque, poor, dirty, infirm others. He does not simply propose overthrowing the oppressors and grabbing their power, however, perpetuating thus the binary system of

oppressed and oppressor. He has no intention of substituting one form of violence for another [...].

Aunque en su mojiganga *A la Diestra de Dios Padre* se pueda apreciar la tesis socialista “del hombre que quiso el mundo arreglar” y, de un modo general, tomen fuerza en su obra el sentido comunitario, sus logros y sus luchas, el dramaturgo no pretende moralizar una audiencia sino estimular su espíritu crítico. La multiplicación de versiones de *Soldados*, *A la Diestra de Dios Padre* y *Fantoche de Lusitania*, reelaboradas con la colaboración del público, subrayan precisamente la importancia de la “obra abierta”, sometida a un proceso continuo de (re)creación, en lugar de la intransigente imposición del teatro finalista.

De un modo muy similar, el Teatro Fórum boaliano desarrolla esta dimensión transitiva practicada por Buenaventura y representa uno de los aportes didácticos más fundamentales del trabajo de Boal, según reconoce el autor en una entrevista a Michael Taussig y Richard Schechner (1990:58-59).

Some people use this phrase ‘raise consciousness’ to mean you have to grab people by the hair and insist that they look at the ‘truth’. I am against that. All the participants in a forum session learn something, become more aware of some problems that they did not consider before, because a standard model is challenged and the idea that there are alternatives is clearly demonstrated. We never try to find which solution proposed is the ‘correct’ one. I am against dogmas. I am for the people becoming more conscious of the other person’s possibilities. What fascinates me about forum is the transitive character of its pedagogy.

No obstante, la consolidación de esta vertiente pedagógica no se consubstanció sin algunas problemáticas sobre los límites de su activismo, en una fase previa a la fundación del TO. En su entrevista a Renato Rovai y Maurício Ayer (2008:12), Boal narra un episodio sobre sus incursiones con el Teatro Arena en zonas rurales brasileñas afectadas por los desmanes de los terratenientes. Recuerda que en la representación de una de sus obras se incitaba a la población oprimida a utilizar las armas y a derramar sangre en

nombre de la justicia, bajo el estribillo: “Temos que derramar nosso sangue para liberar nossas terras”. Uno de los campesinos, Virgilio, conmovido con la representación, invita al grupo de Boal a juntarse a su lucha armada. El dramaturgo comenta su dificultad en explicar el carácter estético de un teatro que exhortaba a la lucha pero sin una participación directa en la misma.

‘Companheiro, nós pensamos o mesmo que vocês, por isso estamos aqui. Mas existe um pequeno detalhe: estes fuzis que você está vendo são muito bonitos, mas não disparam’. O camponês me olhou e perguntou: ‘Para que fazem fuzis que não disparam? Um fuzil é para disparar’. Tentei explicar que os fuzis eram falsos porque eram estéticos e seu objetivo não era o de disparar, era apenas estético. [...]. E ele respondeu, ‘quer dizer que então quando os verdadeiros artistas dizem vamos verter o nosso sangue para libertar a nossa terra, vocês estão falando do nosso sangue, não do sangue de vocês artistas?’ [...] Ali decidi que nunca mais faria peça onde diria o que camponeses, negros, mulheres ou quem quer que fosse tivessem que fazer. E comecei a pensar em descobrir algo que os ajude sem que fosse algo imposto. E o Teatro do Oprimido não impõe nada.

En efecto, como se ha señalado, el recurso al arte escénico como un ensayo de la revolución conforma parte de la obra ensayística de Boal, en particular, en sus *Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. A raíz de este episodio, su arma de combate revolucionaria se desarrolla estéticamente con la creación de formas de teatro ensayo como el Teatro Fórum, el Teatro Imagen o el Teatro Invisible, que rescatan la idea del teatro como foro de discusión, de exposición de posibilidades y resolución conjunta de problemáticas político-sociales, proyecto que se consolida, más tarde, en el ámbito institucional con el Teatro Legislativo.

Con todo, el reconocimiento del legado de Brecht y su asimilación creativa en la dramaturgia de Buenaventura y en la de Boal ha suscitado una extensa literatura crítica inspirada en la discusión sobre la posibilidad real de cambio social promocionada por este tipo de teatro activista.

Frente a la concepción de un “[...] theatrical space in which the imaginative possibilities for alternative social and political relations can offer up

positions for spectator identification and critique”, varios autores rechazan esta visión optimista defendida por la crítica Janelle Reinelt (Smith, 2008:288) y respaldada por nuestros dramaturgos, considerando este enfoque esencialmente idealista y hagiográfico.

En su artículo “Creación colectiva: la pasión de los 70”, Monleón (1990:2) refiere la concepción idealista que se extendió en los colectivos teatrales que utilizaban el teatro al servicio de una ideología revolucionaria: “[...] en los sesenta y setenta, la creación colectiva fue, casi siempre, una pasión. Hoy esa pasión es historia. Sobrevive la reflexión y el método.”

Randy Martin (Schutzman y Cohen-Cruz, 2006:23) reconoce las exigencias inherentes a este tipo de teatro comprometido y subraya, en “Boal and the horizons of theatrical commitment”, la difícil tarea de mantener una dinámica continua de estímulo crítico en las audiencias lo suficientemente consistente para influir en las instituciones vigentes.

When a theatre audience is politically committed, a demand is placed on the performance to treat the possibilities on stage as a vehicle for advancing the audience’s capacity to influence politics through existing political organizations. This dynamic alignment of political engagement, critical disposition, and utopian aspiration is not easy to achieve and presents both a resource and a burden for those who would aim to sustain it.

Desde un enfoque más radical, Baz Kershaw (1999:17) considera que “The kind of vision projected by Brecht –which encompassed a world enjoying a growing measure of justice, equality and freedom– will forever be a thing of the past.” Y añade (1999:67) que “Embedded in his practice was a vision of Utopian democracy.”

En la misma línea, Carmel O’Sullivan condena (2001:88) el idealismo del TO boaliano, considerando que “The very fabric of The Theatre of the Oppressed depends on ‘idealism’ in a utopian sense [...] Emphasis is placed on the realizations of people’s desires, needs or release from oppression (as they perceive it), within a theatrical moment.” Otra reflexión, no menos provocativa,

sobre el alcance de las propuestas boalianas es la del profesor Andy Lavender (1995:32) que cuestiona los límites de la eficacia del TO en su ensayo "Theatrical Utopia": "[...] Techniques are not entirely prejudice-proof [...] And how effective is a 'good' Theatre of the Oppressed? Surely it will never overthrow a dictatorship or corrupt council, or stop a man from beating his wife?"

Esta mirada escéptica hacia la eficacia de las prácticas teatrales que propugnan valores de justicia e igualdad es compartida por Alex Callinicos (1995:65) que las considera incompatibles con la esencia de la naturaleza humana. "Any attempt to create a society free of poverty, exploitation and violence is bound to run up against the fact that human beings are naturally selfish, greedy and aggressive."

Si bien es cierto que subyace un impulso utópico a estas prácticas teatrales de compromiso social, cabe, igualmente, señalar que invitan a una rehabilitación del concepto de utopía.

Con la reformulación del "no place" de Thomas More, el filósofo Ernst Bloch reintegra la utopía al discurso crítico marxista. En su obra programática, *El principio esperanza*, identifica la existencia de un principio de esperanza o concepto utópico presente en toda construcción histórica y sostiene (2004:36) que la utopía "concreta", al contrario de la esperanza fraudulenta, representa un acto político crítico que propone reformular el escepticismo dominante en las sociedades. "[...] para ver a través de la proximidad más cercana es preciso el telescopio más potente, el de la conciencia utópica agudizada."

En su opinión, el ser utópico es un ser político que no se restringe a la utopía como discurso, sino que la conduce a una acción cotidiana, política y simbólica. En su forma teatral, este ejercicio se presenta como una alternativa a la historia y a la revolución. En ese sentido, Bloch se refiere al teatro como un ensayo de la utopía, especialmente evidente en el trabajo de Brecht, en donde la compasión aristotélica se suple por la tenacidad y la esperanza, elementos clave que incitan a la consciencia crítica de los oprimidos en un contexto revolucionario. Con esta revisión de la utopía se procura impulsar el espíritu de

emancipación social del individuo, lo cual entronca en los objetivos y aspiraciones de Boal y Buenaventura.

En este ámbito de análisis, resulta pertinente recuperar una de las lecturas postmodernas que mejor reintegra el concepto de utopía: la heterotopía propuesta por el filósofo Michel Foucault.

En el prólogo de *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1978:3), el autor reconoce que “Las utopías consuelan: porque aunque no tengan lugar real, se despliegan, sin embargo, en un espacio maravilloso [...] aun cuando su acceso sea quimérico.” Para otorgarles un espacio más amplio y real, Foucault presenta, en una conferencia radiofónica (1967), una categoría de lugar totalmente diferente, la heterotopía, con la que funda la heterotopología. A su juicio (1978:3), “Esa ciencia no estudiaría las utopías –puesto que hay que reservar ese nombre a aquello que verdaderamente carece de todo lugar– sino las heterotopías, los espacios absolutamente otros.”

Con esta categoría, Foucault (2008:39) se refiere a espacios reales y localizables, como el teatro, que son una constante en todas las sociedades, pero que se presentan como “contraespacios” o lugares fuera de todos los lugares que tienen la interesante propiedad de estar en relación con otros emplazamientos. “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real varios espacios, varios sitios, que son incompatibles en sí mismos. Es así que el teatro hace que se sucedan en el rectángulo del escenario toda una serie de lugares que son ajenos unos a otros.” Además, apunta (2008:40) como propiedad heterotópica la relación con las secuencias temporales, coincidiendo con lo que denomina “heterocronías”. La heterotopía adquiere todo su sentido cuando se sitúa completamente fuera del tiempo tradicional. “Hay, sin embargo, heterotopías que no están ligadas al tiempo según la modalidad de la eternidad, sino según la modalidad de la fiesta; heterotopías no eternizantes, sino crónicas. El teatro, por supuesto [...]” Por último, el concepto foucaultiano (1978:3) incide en la alteridad u otredad de los espacios heterotópicos como condición para manifestar su potencial subversivo.

Las heterotopías inquietan, sin duda, porque minan secretamente el lenguaje [...] porque arruinan de antemano la 'sintaxis', y no sólo la que construye las frases, - la menos manifiesta, la que 'mantiene unidas' (juntas y enfrentadas unas y otras) las palabras y las cosas. [...] contestan, desde su raíz, toda posibilidad de gramática.

El carácter disidente subyacente a las heterotopías pone en juego la complejidad de las relaciones de los espacios de resistencia y transgresión y está íntimamente relacionado con el biopoder, término acuñado por el autor en *La voluntad de saber* para referirse a las estrategias políticas y dispositivos puestos en marcha por los estados modernos para controlar individuos y procesos biológicos en general.

En este sentido, el concepto foucaultiano se presenta sumamente útil para alcanzar una mejor comprensión sobre los espacios de reflexión y significación social ejercitados por Boal y Buenaventura. Tanto el TO como el teatro de creación colectiva constituyen espacios heterotópicos que responden al cometido postcolonial de exhibir las fisuras y las incoherencias de las instituciones dominantes en sus regímenes espaciales, exponiendo su vacilante legitimidad. La heterotopía se configura en sus dramaturgias como enclave de reflexión y de emancipación, en el que se puede ahondar en la otredad, en la alteridad y en las conductas alternativas sin reducirlas a productos oníricos, sino considerándolas en relación con los procesos sociales existentes.

III.4.2. Teatro del *commitment*: (o)posiciones

Una de las críticas más contundentes apuntadas al teatro de Brecht y, muy en particular, al de Boal es la contradicción existente entre praxis y fundamentación ideológica.

En su ensayo "Searching for the Marxist in Boal", O'Sullivan cuestiona la naturaleza dialécticamente materialista del dramaturgo brasileño y su compromiso con los postulados de la filosofía marxista. El crítico (2001:87) pone en evidencia la contradicción existente entre la teoría de Boal, basada en ideales

socialistas de compromiso colectivo, y una práctica que apela al individualismo como motor del cambio de las estructuras de la sociedad, sobre todo, a partir de sus experiencias con las sesiones del *arcoíris* y el Teatro Legislativo. Todo lo cual, argumenta, termina sosteniendo el régimen capitalista en lugar de combatirlo.

Whereas Marx was committed to gaining a deeper insight into the driving forces of the contemporary world as a means of changing the form and the content of the whole society, Boal's approach appears to encourage people to look for that insight in terms of their own lives, thus effecting change themselves, exercising an individualist attitude towards empowerment. [...] Boal seems to incline to an idealist method and this undermines all his claims.

De un modo análogo, Kershaw (2001:219) añade que la práctica del Teatro Legislativo se traduce en la negación de la unidad de los opuestos desarrollada por Marx y defendida por Brecht. Argumenta que su enfoque político reformista representa un intento artificial de disolver las contradicciones dialécticas de los procesos históricos, puesto que “[...] signals a kind of coming in from the cold of potential armed conflict to a settlement which basks in the warm glow of liberal democracy.” En consecuencia, concluye que “[...] the practices of Legislative Theatre may even be seen by some as a capitulation to the very forces of oppression that the theatre of the oppressed had originally hoped to vanquish.”

Asimismo, Schwarz (2009:80) señala que la experimentación brechtiana en autores como Boal se desplazó del intento de promocionar una distancia crítica, en particular, cuando el golpe militar derechista de 1964 suprimió el movimiento obrero y campesino, truncando el proceso democrático al que el Nuevo Teatro había intentado responder.

El triunfo de la izquierda en la escena, después de haber sido aplastada en la calle, llevó la experimentación brechtiana en direcciones imprevistas. Por ejemplo, Augusto Boal y Glauber Rocha transformaron en ocasiones el uso de procedimientos narrativos, originalmente concebidos como medio para promover una distancia crítica, en su

opuesto: un vehículo para emociones nacionales ‘de proporciones épicas’, para compensar la derrota política.

A estas reflexiones sobre el compromiso político del artista se sumó el escritor francés Jean-Paul Sartre, uno de los exponentes del denominado humanismo marxista. El autor, intelectual comprometido que abogó por la función política del teatro, opina que Brecht no ofrece una libertad de lectura irrestricta y que esta va dirigida en el sentido de la dialéctica materialista. A su juicio (1979:101), al producirse el efecto de alienación “[...] el público se transforma en colaborador del autor: reconociéndose, pero en el extrañamiento, y, como si fuera otro, se hace existir frente a él como objeto y se ve sin encarnarse, y por tanto comprendiéndose”. De ese modo, el espectador es instado a la lucha, a la acción política, lo cual conlleva, para Sartre, que el teatro de Brecht sea subjetivo e ideológico, porque ofrece una mirada parcial de la realidad social, inscrita en los límites del marxismo. Por consiguiente, demanda que el escenario sea la exposición o dramatización de una acción en la que estén involucrados actores con un determinado propósito, es decir, un teatro finalista que no se explique por las causas sino por los fines de los protagonistas.

Desde una perspectiva diametralmente opuesta, el filósofo alemán Theodor Adorno teje duras críticas a los “dramaturgos marxistas” que utilizan el teatro didáctico como arma para la acción revolucionaria, sugiriendo que el arte por el arte no existe, es decir, que carece de autonomía. En su ensayo “Commitment” (1974) y en el último capítulo de su *Teoría estética* (1970), “Compromiso o autonomía artística”, Adorno sostiene que las obras, como las de Brecht, que pretenden tener incidencia política son ineficaces en su búsqueda, sobre todo, por la velocidad en que se disipan sus efectos agitadores y porque su impacto es incierto.

Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política. Si así sucede alguna vez, se trata en general de algo periférico. Si pretenden esa eficacia, suelen quedarse por bajo de su propio concepto. Su real eficacia social es mediata, es la participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las

obras de arte. Tal participación sólo la adquieren por su objetivación. La eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a su praxis latente. Su autonomía está muy distanciada de la praxis inmediata. (Adorno, 2004:316)

Además, sugiere que el elemento político que destila de las obras brechtianas es un “epifenómeno” que no aporta necesariamente calidad artística y añade (2004:320) que el compromiso predicado por el maestro alemán conlleva un control dominante al que las obras justamente se oponen. Por eso, “[...] el gesto didáctico de Brecht es intolerante frente a la plurivocidad en la que el pensamiento se inflama: es autoritario. [...] mediante la técnica del dominio [...] quiso forzar el efecto.”

Por consiguiente, para Adorno (2004:72), el arte más políticamente efectivo es el que logra mantenerse en toda su pureza y autonomía: “Cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar.” De acuerdo con su teoría conceptual (2004:322), la autonomía del arte no puede depender de cánones establecidos, de determinantes sociales o de condicionamientos políticos. Es el contenido de verdad y no el falso compromiso lo que permite que la obra tenga un efecto estético sobre la sociedad. Así, el verdadero *commitment* que otorga calidad a las obras de Brecht son las innovaciones dramáticas en las que desembocó el teatro didáctico y no los contenidos de sus obras que, comenta de un modo irónico, están destinadas a “predicar para los ya salvados” (“preaching to the saved”), según la máxima anglosajona.

Al transponer estas cuestiones al ámbito latinoamericano, Taylor (2004:19) asevera que “What links these groups is not an aesthetic but rather a politics of theatrical practice”. Peixoto (1981b:32-33) corrobora su planteamiento: “Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo.” Aunque el teatro latinoamericano dejaba de ser un estricto producto artístico, se convertía, por medio de la estética, en un método de conocimiento y reflexión.

Existe uma arte revolucionária, que não deixa de ser arte por assumir a tarefa prioritária de transformar a sociedade. Que, enquanto arte, sabe que sua eficácia política está na razão direta de sua riqueza artística [...] Ela faz da urgência de transformar a estrutura social, a partir de seus fundamentos econômicos, uma necessidade primeira: faz da atividade artística uma arma de conhecimento e reflexão.

En la misma línea, Fernando de Toro (1987) pone de manifiesto que la validez estética y el respaldo ideológico marxista producen obras con una relación dialéctica entre autor-obra-receptor en lugar de un teatro panfletario. En definitiva, para el autor (1987:106), la particularidad del Nuevo Teatro radica en aportar una función específica a la obra dramática, a la representación teatral, “[...] al idear un tipo de representación particular de la realidad; al concebir un nuevo tipo de goce y placer estético basado en el conocimiento, en la transformación del mundo: en una palabra, materializar el teatro de acuerdo a la transformación general del hombre del siglo XX.”

CAPÍTULO IV

GRAMÁTICA DE LA CREACIÓN COLECTIVA

IV.1. El nuevo ritual teatral

Una vez determinados algunos de los puntos de contacto entre Boal y Buenaventura, delimitamos nuestro estudio comparado al análisis de la creación colectiva como un instrumento de la práctica teatral desarrollado por ambos en el ámbito del Nuevo Teatro. En particular, trataremos de analizar el diálogo intertextual que se establece en lo referente al *modus operandi* de sus métodos de trabajo colectivo, tomando como base de análisis sus propuestas de replanteamiento de la estructura teatral y sus enfoques en torno a la dramaturgia del actor y del espectador.

En su ensayo “Dramaturgia sobre el actor”, Buenaventura reconoce que la creación colectiva no es un invento moderno sino una práctica teatral que ha existido con diferentes metodologías a lo largo de la historia del teatro. Según señala el dramaturgo (1895b:1), “Uno de los movimientos teatrales en los cuales la creación colectiva logró un verdadero apogeo fue el de la *Commedia dell'Arte* (siglos XVI y XVII) llamada, también, ‘teatro all'improvviso’”. Destaca su labor en la creación de una dramaturgia de autor¹¹³ y en el establecimiento de una nueva relación con el público, en respuesta al cansancio que el teatro renacentista producía por su carácter elitista, ajeno a la realidad del momento. Al proponer su método de creación colectiva en la década de los setenta, Buenaventura (1895b:4) no “[...] trata de ‘regresar’ a la *Commedia dell'Arte*, puesto que regresar es imposible, sino de [...] reconquistar [...] el espacio perdido de la dramaturgia del actor”.

En efecto, en el ámbito del Nuevo Teatro, los métodos de creación colectiva desarrollados por Buenaventura y por Boal se inician con la práctica de un nuevo teatro popular basado en un compromiso de reivindicación social, lo cual implicó la reformulación de los procedimientos formales del quehacer teatral convencional. En concreto, este replanteamiento incidió en el cuestionamiento de la concepción comercial del espectáculo, de la organización

¹¹³ La *Commedia dell'arte* se iniciaba con un guión (*cannovacio*) o argumento mínimo narrativo que servía de guía al grupo, pero el montaje de la obra dependía de la improvisación de cada actor y de su capacidad inventiva para reaccionar a las actuaciones espontáneas de los demás actores. Esta habilidad dramática constituye, para Buenaventura, la base de la dramaturgia del actor.

de la compañía, de la relación piramidal entre autor (escritor o dramaturgo), director y actor, de la jerarquía y autoridad del texto o lenguaje verbal sobre otros lenguajes del espectáculo y de la idea de la escena como espacio único de la representación teatral. En definitiva,

[...] se replantearon las relaciones entre sala y escenario, lo que creó un público de diferentes estratos sociales, se cambiaron los sistemas de trabajo, lo que generó la creación colectiva, se alteraron las jerarquías entre directores y actores, lo que originó la concepción de grupo y del trabajo colectivo, y sobre todo se ajustó el texto del espectáculo al momento de la representación. (Rodríguez, en Toro, 1991:183)

En primer lugar, la nueva concepción del equipo teatral estableció una ruptura con la estructura jerarquizada de la compañía comercial, haciendo desaparecer al productor-empresario y a los actores-estrella. En su lugar, se introdujo el sistema de conjunto que, de acuerdo con la dialéctica socialista, establecía igualdad entre los miembros (autor, director, actor y personal técnico), puesto que todos trabajan con el objetivo común de lograr una creación colectiva.

En los teatros independientes latinoamericanos se introduce el grupo como una célula vital de la creación dramática. El significado de esta célula básica se ensancha en los años del teatro de creación colectiva. Los grupos de esta etapa proyectaban claramente en su funcionamiento un modelo del orden social democrático al que aspiraban. Esto iba desde la ética que presidía el esfuerzo común (voto de austeridad para sobrevivir sin apoyo oficial, solidaridad en las relaciones humanas, autoexigencia, participación militante junto a las causas populares) hasta las formas mismas de la producción artística, que garantizaban la participación de todos en la conformación del núcleo ideológico del espectáculo y en la elección de los caminos formales. (Muguercia, 2008:141)

Desde La Candelaria, Santiago García (Monleón, 1890:28) planteó la cuestión en los siguientes términos:

Hace muchos años oí decir a un obrero, con una gran experiencia en la lucha política, una frase del marxismo que es muy importante, pero que yo no había entendido a fondo. Y era que la suma matemática del trabajo individual de los obreros es distinta a la suma industrial, al producto que resulta. Eso, más o menos, uno lo entiende y de ahí se deriva el concepto de la plusvalía y todo lo que sigue. Pero yo no lo comprendí a fondo hasta que, hace muchos años, iniciamos los primeros intentos de creación colectiva, es decir que todo el equipo de actores se sumara para producir un objeto artístico [...] Ahí es donde yo empecé realmente a sentir que la suma de las individualidades, al lanzarse a una creatividad casi de tipo industrial, estaba mil veces por encima de la suma aritmética. El grupo se volvía una especie de macrocerebro que producía mucho más que la adición de las individualidades. Y eso fue lo que, en ese momento, nos abrió los ojos, nos abrió las perspectivas, para encarar nuestro problema fundamental: hacer un teatro para las clases trabajadoras, para esos estratos de la gente que produce, para el sector dinámico del país.

En ese sentido, el marco funcional de la creación colectiva se fundamenta en la idea de que toda producción teatral es una obra artística de un grupo dinámico de personas que participan colectivamente, que tienen responsabilidad en todas las fases del trabajo y que deben resolver a nivel interno todo tipo de cuestiones (artísticas, escenográficas, publicitarias, económicas) que se les presente.

Esta colectivización de las tareas se consolida en el TEC con la creación de diferentes comisiones o grupos de trabajo autónomos, encargados de profundizar en las diferentes etapas del proceso (análisis histórico, material gráfico, análisis ideológico, análisis de la fábula y propuestas escenográficas y musicales). Con esta división cooperativa, se crea un espacio de reflexión y de intercambio de ideas fundamental para la creación de los diferentes lenguajes (códigos visuales y sonoros, versión del texto, puesta en escena, etc.) que componen la producción del espectáculo. Buenaventura establece, además, que este trabajo colaborativo tiene lugar en varios niveles (investigación y elaboración del texto, división del texto, improvisación, montaje y presentación al público), en los que todo “[...] es discutido tan minuciosamente como sea posible por el grupo.” (Buenaventura, 1976:102). En este proceso, en el que todo

el material creativo se somete continuamente a la crítica, discusión y aprobación del grupo, Buenaventura (1975a:2) señala que “No hay jerarquías, ni propiedad privada de los conocimientos y en el aspecto artístico no hay autoridad”.

De un modo más informal y sin la sistematización que pauta el método de Buenaventura, Boal introdujo igualmente cambios radicales en la organización del grupo, adelantándose en el tiempo a las formas de autogestión que se popularizaron en el teatro independiente. Así lo comenta Vianinha (Roux, 1991:143), uno de los componentes más destacados del Arena en esta época:

Dejó de haber funciones estancas de actor, director, iluminador, etc. El Arena se convirtió en un equipo, no en el sentido amistoso del término (en el sentido amistoso del término quiero creer que casi todas las compañías son equipos), sino en el sentido creador. Todos los actores del Arena tuvieron acceso a la orientación del teatro; orientación comercial, intelectual, publicitaria. Boal movilizó toda la capacidad ociosa existente; [...] Todos participamos en un laboratorio de actores. Y todos estudiábamos y debatíamos conjuntamente.

En la misma línea metodológica de Buenaventura, Boal crea el Seminario de Dramaturgia, en moldes similares al *Actors Studio*, dirigido a los miembros del grupo y, extensible, además, a invitados de relieve en el ámbito teatral. Bajo la coordinación de Boal, las sesiones del Seminario permitieron crear un laboratorio de interpretación que, apoyado en el método stanislavskiano, insistiera en el estudio de la técnica teatral y en el cual se ensayaran diversas posibilidades teóricas de penetración del actor en el papel. El Seminario se convirtió en un foro de discusión exhaustiva, en donde los planteamientos e hipótesis expuestos se sometían permanentemente a la opinión y reformulación del grupo. “Os relatores tinham de ser minuciosos, prestar informações aos debates. Os outros participantes ouviam a leitura e debatiam”, señala Boal (2000:149). Mediante estos ensayos, y al igual que en las comisiones creadas por Buenaventura, se incentivó el acercamiento de intérpretes, escritores, músicos,

escenógrafos, artistas circenses, entre otros, al proceso de creación y producción de la obra, logrando aportes multidisciplinarios muy valiosos.

De ese modo, al motivar la participación de todos los elementos del grupo en las diferentes fases de desarrollo del producto teatral, tanto en el TEC como en el Teatro Arena, los dramaturgos cuestionaron la preponderancia de las funciones de dirección y autoría, preconizando una anulación de las dicotomías presentes en la organización jerárquica de director, actor y restantes miembros del equipo. Según Moisés Corretillo (Cajiao, 1992:10), “Del reparto igualitario de las tareas se pasó a la especialización de las funciones. Se reinventó la función del dramaturgo”. Del mismo modo, Muguercia (2008:161) considera que “El aprecio por las relaciones horizontales, la desconfianza de las jerarquías, así como el empeño por establecer claves nuevas para la interpretación de la realidad —que refutaran las interesadas distorsiones del pensamiento oficial— hicieron que la ‘creación colectiva’, por ejemplo, relegara a un segundo plano la función del dramaturgo”. Por tanto, se abandona el dominio sobre el grupo porque la decisión vertical del director se ve suplantada por las necesidades del colectivo.

En este sentido, Boal y Buenaventura coinciden en el cuestionamiento de la noción de autoridad convencional del director para valorar, en cambio, su función de liderazgo en un proceso de “escritura en colaboración”, según el cual el protagonismo incide en la dramaturgia del actor:

[...] nos dimos cuenta de que la aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir, a una participación creadora igual por parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo y la manera de encarar esa labor. [...] Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaban discusiones, es cierto, pero, en última instancia, lo determinante era la *autoridad* del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a investigar. Se empezó con improvisaciones que el director debía tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos del espectáculo. [...] En trabajos posteriores esta participación se fue ampliando y finalmente entró en

franca contradicción con la concepción previa del director. (Buenaventura, 1976:103-104)

Buenaventura insiste, a lo largo de su trabajo ensayístico, en la idea de que la creación colectiva no excluyó ni reemplazó al dramaturgo sino que le proporcionó una función organizadora en el seno de un grupo en constante discusión, al que había que otorgar coherencia y unidad. En la aplicación de su método de trabajo, procuró crear las condiciones propicias a la creación colectiva, por lo que su labor incidió en la creación de la “estructura profunda” de la obra. Procuró estimular el aporte creador de cada miembro del grupo así como promover la investigación dramática que conduce al desarrollo de nuevas imágenes teatrales. Así, la división del trabajo no está subordinada a roles jerárquicos sino a una funcionalidad creativa. “El texto literario, la escritura de los parlamentos, es trabajo del dramaturgo. Y es un trabajo de especialista, de poeta, relativamente libre y autónomo.” (Buenaventura, 1976:105).

En materia de dirección, Boal se acerca a Buenaventura en el planteamiento de la función coordinadora del director, por él asumida en la organización de los seminarios del Arena. No obstante, su labor directiva se individualizó por el carácter esencialmente pedagógico con el que transmitió y enseñó a sus actores diferentes técnicas de análisis del personaje. En efecto, en el proceso de desarrollo de las técnicas interpretativas del actor, el dramaturgo brasileño adoptó una posición esencialmente orientativa mediante el empleo de un método interrogativo y mayéutico que estimulara el descubrimiento de nociones que estaban latentes en el actor, para así potenciar su capacidad creadora: “[...] uma das principais funções do director é ser maiêutico, como Sócrates no seu filosofar-o filósofo é a parteira que faz o aluno descobrir o que já sabe, sem saber que o sabe, através de perguntas que provocam a reflexão, abrindo caminho para a descoberta” (Boal, 2000:143). En este contexto, Richard Roux (1991:193) comenta con mucho acierto que:

La dirección de Boal era muy poco actuante en el sentido de imposición de alguna cosa. Era una dirección interrogativa, de abertura de posibilidades. En verdad, quien hacía el

espectáculo eran los actores, Boal hacía la crítica. Ese método interrogativo es un método interesante. En el Teatro Arena empieza a aparecer una negación de la figura del *metteur en scène*, del director como creador de espectáculo; en el Teatro de Arena, el espectáculo lo creaban las personas.

Por otra parte, los autores preconizaron diferentes cambios con respecto a la organización interna del convencional esquema teatral. En particular, cabe señalar que el montaje de la obra deja de estructurarse en actos y escenas o en la base del texto escrito para depender del modo de organización del actor. A nivel estructural, Buenaventura (1976:111) propone otras unidades dramáticas (secuencia, motivación, situación y acción), así como cuestiona el axioma del “respeto al texto” y el predominio del lenguaje verbal sobre los demás lenguajes del espectáculo (imagen visual y sonora, gestualidad, relación espacio-tiempo y relación específica con el espectador) que adquieren protagonismo en el proceso de producción teatral. Asimismo, Boal incrementó el lenguaje teatral con la utilización de la música como elemento narrativo conductor de la obra (*Opinião y Arena conta...*) y con la mezcla de géneros y estilos (melodrama, estilo circense, comedia vodevil, etc.). Además, como hemos señalado, el sistema *Coringa* plantea la anulación de la propiedad privada del personaje mediante una interpretación colectiva de los actores y en lugar de la convencional distribución de personajes, el dramaturgo brasileño propone un reparto basado en papeles o funciones (protagonista, *coringa*, coro y *orquestracoral*).

Cabe resaltar que en lo referente a la estructura interna teatral, la dramaturgia de ambos no parte de un presupuesto sino que se establece como resultado de la práctica. En los dos casos, sus poéticas se elaboran de forma empírica y espontánea, en función de las diferentes etapas y necesidades del grupo. Buenaventura (1976:102-103) reconoce que “[...] la aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir, a una participación creadora igual por parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo y la manera de encarar esa labor. Planteaba la necesidad de un método”. Asume (1976:102-103) que las experiencias de cada obra en particular incrementaron nuevos aportes a la metodología de su trabajo. Ejemplo de ello son sus

“Apuntes para un método de creación colectiva” reformulados y ampliados en el “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC”:

[...] Es una herramienta que estamos haciendo en grupo y cuya historia es la historia de las obras que montamos. Se fue forjando en el mismo trabajo. Durante mucho tiempo aparecía como herramienta propia del director. Hoy en día es consciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva.

Santiago García compara este método al de la construcción de las catedrales góticas en cuyo proceso de construcción los planos sufrían variaciones con los años en función de los diversos arquitectos o constructores. En ese sentido, se acerca al enfoque del crítico Carlos Zawadsky (1977:40), para quien el método fue una

[...] práctica teórica. Una práctica que se hace necesaria y continuamente reflexiva, que constituye un proceso de múltiples mediaciones con lo social (a nivel lingüístico o discursivo, a nivel gestual o kinésico, a nivel paralingüístico, a nivel espacial o proxémico, etc.). Pero no es una práctica teórica realizada desde un saber organizador, orientador y visionario.

De un modo similar, Boal asegura que las técnicas que componen el método del TO no son fruto de una invención individual sino que son consecuencia de descubrimientos y aportes generados de forma colectiva. A título de ejemplo, cabe mencionar que el método del Teatro Fórum se pone en marcha a raíz de un programa de alfabetización en Perú, coordinado por Boal, y que el Teatro Imagen se concibe como resultado de su trabajo con las poblaciones indígenas de Ecuador. El autor (2000:330) insiste en que cada una de las técnicas que integran el TO son fruto de una colaboración colectiva, basada en diversas experiencias a lo largo de su trayectoria. “Estruturei o Método através de décadas de trabalho. [...] O TO foi estruturado com base nas intervenções de platéias vivas, populares. Os desejos dessas populações

organizadas estão integrados na própria estrutura desse Método. [...] Meu trabalho foi, em parte, interpretativo e sistematizador”.

Por otra parte, la creación colectiva ideada por los autores impulsó un cambio sobre el concepto de montaje y sobre el espacio de representación, que deja de circunscribirse exclusivamente a la escena o la edificación. El dramaturgo guatemalteco Manuel Galich (Daconte, 1977:94) considera que se pretendió “[...] invertir los términos clásicos: el público no es el que tiene que ir al teatro, sino el teatro es el que está obligado a ir al público”. Muguercia (2008:166) comparte el mismo enfoque y subraya que “En presencia de extendidos procesos de marginación cultural, el teatro y otras artes se ‘culturalizaron’ y entraron en territorios que escapaban al estricto enfoque clasista. Desde ellos instauraron sus visiones sobre lo participativo, liberador y democrático”.

En ese sentido, el equipo teatral no debe esperar a que el espectador acuda al teatro sino que debe encontrarlo en espacios públicos (plazas, calles, fábricas, estaciones de ferrocarriles, etc.), con lo cual esta nueva producción del espectáculo, de naturaleza performática, incentivó, como ha señalado Taylor (2011), la liberación de algunos rituales teatrales (taquilla, programa, silencio, horarios, espacio determinado, etc.).

En respuesta a este reto, Buenaventura y el TEC organizaron giras por el territorio nacional, en búsqueda de un público alejado de los centros culturales, así como representaron obras en espacios abiertos, como *Edipo Rey*, que se convirtió en un evento multitudinario montado en las escaleras del Capitolio Nacional. Además, se buscaron más espacios al alcance del pueblo-público para presentar funciones: los barrios populares de Cali (como La Floresta, La Nueva Floresta, Cristóbal Colón, La Campiña, Saavedra Galindo), las universidades públicas y privadas, los sindicatos, las cárceles de Cali, Bogotá y Pasto, los auditorios y teatros populares. De igual modo, las diferentes formas de teatro ensayo de Boal se llevaron a cabo en espacios públicos y en locales sin exhibición autorizada. Con el Teatro Invisible, una forma teatral no

institucionalizada, Boal (1977b:55) parte de la idea de que “[...] todos os espaços são potencialmente ‘espaços dramáticos’ [y que] Tudo pode ser teatralizado.”:

E o local onde explode o fenómeno teatral livre dos seus rituais convencionais não é nunca um teatro: é um local que se teatraliza por si mesmo, durante o espectáculo. Por isso dizemos que quando se faz teatro num comboio não se pode chamar a esse facto teatro-no-comboio, mas sim comboio-teatro. [...] comboio-teatro significa que o local escolhido, um comboio, converte-se em teatro. [...] O mesmo se diria para otros locais: [...] ‘hall-do-Colón-teatro’ [...] ‘fila de teatro’, e assim para qualquer lugar. (Boal, 1977b:112)

Sin embargo, en una línea diferente al TEC, Boal defiende (1977b:23) con su propuesta del Teatro Invisible que “Não se trata de levar o teatro ao povo, quer seja em espectáculos de rua, em camiões, em espectáculos apresentados em sindicatos mas de instalá-los inadvertidamente na vida quotidiana das massas”. Este tipo de manifestación teatral ha sido muy cuestionada por su “invisibilidad”, es decir, por no evidenciar el carácter teatral de sus representaciones, aunque Boal aclara, en una entrevista a Joan Abellán (2001:159), que su objetivo es eliminar ciertos rituales teatrales (relación actor/espectador, horarios, precios, espacios determinados) y liberar la energía teatral para así potenciar la capacidad creadora.

Los buenos actores aman el teatro invisible, para ellos es una manera de arriesgar algo, al mismo tiempo que es también una manera de no sentirse mercancía. Cuando en un teatro empieza el espectáculo de pago, el espectador mira al actor y se dice ¿acaso merece el dinero que he pagado? Si se ríe, si le gusta la representación, olvida el dinero. Pero es necesario que el espectador olvide el dinero para relacionarse con el actor. En el teatro invisible, no. El actor se siente liberado de ese tipo de relación, crea con mayor facilidad.

Por otra parte, Muguercia (2008:31) menciona que en la década del sesenta los “[...] espectáculos cambiaron los espacios y promovieron encuentros físicos de actor y espectador. Todos hacían venirse abajo la cuarta pared”. En

efecto, Boal y Buenaventura abogan por un espacio escénico igualmente compartido por actores y espectadores mediante la creación de foros de debate que contaran con la participación activa de la audiencia y anularan su tradicional actitud contemplativa. Buenaventura convoca reuniones de discusión sobre la obra con el público, una vez terminada su representación, y Boal promueve con el Teatro Fórum no solo el intercambio de nuevas lecturas y sugerencias del público, sino también la participación del espectador como protagonista de la acción dramática, ahora convertido en espect-actor. “Abaixo a arte aristocrática [...] porque agora descobrimos que todo o homem é artista: Viva o Povo Artista!” (Boal, 1977b:187).

Por consiguiente, el modo de producción colectivo inaugura una nueva forma de producción del arte, alejada del convencional espectáculo comercial y estrechamente vinculada a la comunidad. Los autores inciden en la representación de obras de interés general, de esencia popular y que planteen la realidad cultural latinoamericana. En ese sentido, son los grandes temas del pueblo (sociales, históricos y/o tradicionales) y las imágenes del oprimido las que constituyen la materia prima para los dramaturgos, en sustitución de la concepción individualista que caracterizó la tradición teatral decimonónica: “[...] para acomodarse al público de las ‘salas’ el teatro se vuelve confesión. Las obras se convierten en trama y desenlace y la única preocupación del actor es ‘vivir’ el papel. Transformada la sociedad, transformado el público, transformado el autor (convertido en literato), se transforma (lenta y difícilmente) la técnica del actor.” (Buenaventura, 1975a:4).

En suma, la democratización de las funciones teatrales preconizada por Boal y Buenaventura estimuló la aparición de lenguajes artísticos nuevos en ámbitos culturales muy condicionados, en materia de libertad de expresión, por las dictaduras militares.

Estos grupos intentaron convertir al teatro, literalmente, en un ejercicio de democracia cotidiana. Muy vinculados a sectores que abrazaban un camino de liberación nacional orientado al socialismo, la ‘creación colectiva’ incorporó a su vida diaria relaciones que, en un medio presidido por el principio individualista y autoritario, resultaban

subversivas, en tanto reivindicaban la participación colectiva en la toma de decisiones, la corresponsabilidad, la distribución igualitaria de los ingresos, el ejercicio de la crítica y la autocrítica, la colaboración multidisciplinaria, la defensa de los intereses populares y la solidaridad. (Muguercia, 2008:141)

IV.2. La dramaturgia del actor: el laboratorio de la improvisación

Según Muguercia (2008:6), las obras de creación colectiva de la segunda mitad del siglo XX “[...] vuelven la mirada sobre el actor como pieza clave en la producción de dramaturgia”. Para la teatróloga (2008:6), se “[...] examina al actor no como mero intérprete pasivo de las intencionalidades del autor y el director, a los cuales se subordinaría, sino como un productor de signos y sentidos directamente comprometido en la ‘escritura’ del texto escénico”. Este enfoque es compartido por Tim Fitzpatrick (Toro, 1991:139) al considerar que “En vez de que el actor sea visto como un conducto o *portavoz* para el autor ausente (dramaturgo y/o director), en esta perspectiva se considera al actor como la encarnación en mayor o menor grado (a través de su encarnación en el personaje) del dramaturgo/director”.

En efecto, la dramaturgia del actor constituye indudablemente uno de los pilares en los que asienta el trabajo colectivo desarrollado por Boal y Buenaventura. En este ámbito, los autores coinciden en el empleo de la improvisación como herramienta de la creación actoral, aunque difieren significativamente en su modo de aplicación teatral. Mientras que Buenaventura propone el uso de esta técnica como base (y ya no como complemento) del proceso de montaje de la obra, en formas de teatro espectáculo, Boal plantea su utilización durante la representación del espectáculo, en formas de teatro ensayo.

Michel Corvin reflexiona en el *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* (1998:825-826) sobre el interés en la improvisación como técnica del trabajo actoral durante la década del sesenta. “L’interêt contemporain pour l’improvisation s’est développé dans les années soixantes [...] Improviser apparaît aussi comme une façon de s’opposer au théâtre à texte, d’échapper au modèle de la représentation ressentie comme trop littéraire”. Además, su obra (1998: 825-826) presenta una interesante diferenciación en cuanto a la aplicación de las técnicas de improvisación y menciona, en particular, su empleo como instrumento de la construcción de un espectáculo, como ocurre en

Buenaventura, y su utilización directa en la exhibición teatral, como propone Boal.

L'improvisation a des objectifs différents selon les cadres dans lesquels elle s'exerce. [...] Dans la création collective, les essais sous forme d'improvisations développent l'imaginaire des joueurs. L'examen des solutions proposées dans le jeu, par un ou plusieurs regards extérieurs, aide au tri des propositions. Les matériaux bruts, tirés des rencontres et observations, sont peu à peu théâtralisés par des séries d'improvisations.[...] Souvent mise en question, l'improvisation fascine toujours les acteurs en ce qu'elle est une sorte de limite extrême de leur pouvoir, qu'elle fait d'eux l'inventeur et le médiateur dans le même instant, et qu'elle crée la jubilation de la création, même superficielle, quand les conditions de complicité entre les participants sont réunies.

IV.2.1 El actor-creador y el ensayo por analogía

De acuerdo con el método de Buenaventura (1976:110), la dramaturgia del actor se consolida en la tercera etapa de trabajo colectivo con la improvisación, en particular “[...] la improvisación por analogía, que es la que más usamos nosotros, la que llamó Santiago (García), con mucha exactitud, la metafórica”. En su ensayo “La dramaturgia del actor”, el autor (1985b:7) señala que la improvisación analógica constituye un instrumento de trabajo en el laboratorio dramático del actor que posibilita enfrentar la carga ideológica del director frente al plan de montaje y, asimismo, la de los actores frente a los personajes o las situaciones del texto:

[...] la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que ésta no sea utilizada para comprobar [...] el plan de montaje del director. A condición de que se la reconozca -de hecho y de derecho- como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje. [...] lo que el método busca es, justamente, criticar mediante el análisis de todas las concepciones previas; evitar, hasta donde sea posible, que la ideología se deslice en el montaje y que el espectáculo sea una ilustración de nuestra ideología.

Al desmontar la concepción ideológica del director, las improvisaciones creadas por los actores se convierten en la base del montaje, y por tanto, en la materia prima de la escritura de la obra, y su proceso de organización depende exclusivamente de un equitativo trabajo actoral. Según Buenaventura (1976:104), este método permitió la configuración de una nueva y autónoma relación de grupo-texto que “Debía llenar el vacío de la concepción del director”.

La improvisación se impuso como el punto de partida del montaje. Es decir, que el director dejaba de ser un intermediario entre el texto y el grupo. La relación texto-grupo se volvía, así, una relación directa. El método no podía consistir ya solamente en la improvisación y el aprovechamiento de ésta para ‘completar’ la concepción previa del director. [...] Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando, en trabajos sucesivos, como una manera más *objetiva*, es decir, más *colectiva* y *metódica* de analizar el texto. (Buenaventura, 1976:104)

En la praxis, el laboratorio de la improvisación exigió que el equipo del TEC se reuniera en varios subgrupos y cada uno de ellos llegara a un acuerdo para la realización de una improvisación por analogía de una de las partes elegidas (una secuencia, una situación, etc.). En “Notas sobre el Método” (1975b), señala que la improvisación parte del texto dramático como una analogía de la vida social. Se trata de crear una situación semejante a la planteada por la obra con el objetivo de estimular la creatividad actoral, por lo que en este proceso de acercamiento al texto se tienen como base “Las experiencias (artísticas y de vida) de los actores, su imaginación creadora, sus relaciones con el texto, con los personajes, con el espacio y el tiempo, la música, la gestualidad, etc.” (Buenaventura, 1976:115). En ese sentido, el dramaturgo (1976:116) señala que en esta fase del trabajo “[...] el actor es autor, pasa a ser autor, porque crea un texto, crea una historia” y además, se divide en actor-actuante, puesto que somete su improvisación a un análisis crítico, en un proceso de síntesis dialéctica.

Cuando el actor improvisa, no es actor. Nosotros no lo llamamos actor, lo llamamos actuante. Porque actor es aquel que piensa y elabora su propia improvisación en un plano de artificialidad. En cambio, el actuante [...] debe entrar a analizar su propia improvisación. [...] Y unos instantes antes, al plantear la analogía, ha sido autor; entonces vean ustedes cómo el actor puede organizar sus etapas de trabajo y si las organiza rigurosamente la energía que pone en su trabajo se ve mucho mejor utilizada. (Buenaventura, 1976:117)

Además de la tradicional función interpretativa, el equipo de actores adquiere una competencia directiva y coordinadora en la observación y debate de las improvisaciones realizadas así como en la selección de los hallazgos registrados. Siguiendo esta secuencia, se encarga de ordenar y concatenar los símbolos e imágenes de diferentes segmentos de la obra, organizándolos para otorgar una “unidad de sentido” al discurso de montaje.

Aunque la improvisación centrada en la elaboración del personaje sea la más utilizada, importa resaltar que esta técnica se utiliza igualmente en la configuración de diferentes códigos (kinésico, proxémico, etc.) de la producción del espectáculo. La función de la improvisación ha sido clasificada por el autor en diferentes etapas que se combinan sin un orden específico durante el proceso de montaje. Rizk (1991:115) las sintetiza de la siguiente manera:

- a) La improvisación en función de la creación de un texto.
- b) La improvisación en función de la actualización de los conflictos virtuales de un texto.
- c) La improvisación en función del desarrollo de la oposición entre los enunciados del texto escrito y los enunciados verbales (orales) y no verbales producidos por la acción teatral.
- d) La improvisación en función de los elementos iconográficos o sea en función de la caracterización del personaje o del lenguaje espacial [...].
- e) La improvisación en función de elementos estilísticos y
- f) La improvisación en función de la materia significativa sonora (efectos y música).

En suma, la improvisación vertebró todo el proceso de escritura de la obra y constituye una propuesta teórica fundamental para el trabajo actoral, ya

que permite consolidar la dramaturgia del actor anunciada por Buenaventura (1985b:8): la conversión del actor-intérprete en un actor-creador. “Para ello es necesario pasar de la condición de ‘histrión’ a la condición de actor, de la condición de intérprete a la de creador que tiene el derecho y el deber de intervenir (metodológicamente) en todos los niveles y aspectos del proceso de producción del discurso del espectáculo y en las relaciones de éste con el público”.

Por ocasión del V Festival Nacional del Nuevo Teatro, Daconte (1982:91-92) hace un balance del trabajo colectivo del TEC llevado a cabo en *Ópera Bufo*, obra que recrea las dictaduras caribeñas a partir del referente histórico de la dinastía de Somoza, en Nicaragua.

Para tal fin, el grupo investigó colectivamente, bajo la dirección de Enrique Buenaventura, una amplia gama de materiales de donde seleccionó fragmentos completos de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez; *Yo el supremo* de Roa Bastos; *El recurso del método* de Alejo Carpentier; *Macbeth* de William Shakespeare; e incluyó poemas de Bertold Brecht, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal y Rubén Darío, principalmente. No es fácil transformar un tema tan directo y escabroso como es medio siglo de sangrienta dictadura en material dramático. Sin embargo, los integrantes del TEC se han esforzado por conseguir una obra amena, asimilando todas las variables posibles que intervienen en su desarrollo.

De ese modo, la intervención del actor en el proceso de producción teatral ocurre en las mencionadas etapas de investigación teórica, de análisis práctico de la improvisación, de organización de la fábula y de la escritura de la obra en el escenario y se consolida con su participación en foros de discusión posteriores a la presentación del espectáculo. Al actor le cabe inaugurar el debate sobre las cuestiones que más repercutieron en la audiencia, convirtiéndose en el emisor y el receptor encargado de representar la visión del público y transportarla en la siguiente versión al escenario. En suma, el actor se convierte en intérprete del espectador y de sus intereses desde la etapa de investigación, en la que contacta directamente con el pueblo, recogiendo en la fuente viva de la memoria colectiva popular material que confiere autenticidad

al tema. Estas vivencias del actor aportan particularidades sociales y culturales que, a su vez, enriquecen el producto estético.

En última instancia, Buenaventura (1985b:8) establece que la dramaturgia del actor es el requisito fundamental para la creación de una dramaturgia nacional libre del colonialismo cultural: “La reconquista de la dramaturgia del actor (con el rigor y las precisiones que hemos exigido antes) es, por lo tanto – pensamos nosotros– una condición indispensable para la creación de una dramaturgia nacional y latinoamericana y para la renovación del teatro en general, para salvarlo de ese síndrome mortal que son las repeticiones ‘multinacionales’ de un éxito”.

IV.2.2 El (no) actor y el impro-espectáculo

De forma similar al empleo de la improvisación por el TEC, Boal emplea esta técnica como componente operacional del teatro ensayo. Para Taylor (2003, 2008, 2011), estos experimentos teatrales “inacabados”, en los que se desconoce el final, constituyen modalidades performáticas o actos en vivo que designa de repertorio. En su condición de ruptura y desafío anti-institucional, representan un acto de intervención que podía ocurrir en cualquier lugar y requería solamente el cuerpo del artista o *performer* como vehículo indispensable de expresión frente a un público interpelado frecuentemente de manera involuntaria y repentina. Para Smith (2008:68), estas experiencias teatrales inauguran la “quinta pared”, es decir, “[...] the one (or more) that separate(s) the spectators from the outside world. When theater is isolated inside a building, it is not only easier to control, but is more cut off from the real world.”

Estas modalidades del TO que utilizan la improvisación como técnica creadora van dirigidas tanto a actores (aquellos que hacen del arte de la interpretación su profesión y su oficio) como a no actores (es decir, todo el mundo). En *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, Boal (1991:5) admite que “A improvisação teatral pode ser

realizada por todos, inclusive pelos atores". En consonancia con los planteamientos de Taylor (2003, 2011) y Elinor Fuchs (1996), el drama se convierte en performance, puesto que el escenario deja de ser el espacio de una transcripción para convertirse en un punto de partida donde se valora el proceso en lugar del resultado y la enunciación en lugar del enunciado.

En lo referente a la improvisación específicamente actoral, su utilización como metodología de trabajo colectivo no se consolida en la etapa previa a la representación de la obra, como sucede en el método de Buenaventura, sino que se aplica directamente en la realización de experimentos teatrales que, sin ensayo previo del grupo, dan lugar a verdaderos "impro-espectáculos". Pese a su carácter aparentemente anárquico o caótico, estos experimentos tienen como base una ideología definida y unos objetivos de transformación política y social. Taylor (2003) destaca la importancia de estas formas de repertorio como estrategias legítimas de transmisión de conocimiento y memoria colectiva que no solo hacen visibles las trayectorias culturales, sino que también permiten replantear cuestiones sobre las fuentes válidas y autorizadas de conocimiento, cultura, poder artístico e intelectual.

Entre estas manifestaciones teatrales en las que se utiliza la improvisación como espectáculo, destacamos el Teatro Periódico, el Teatro Fórum y el Teatro Invisible. Cabe resaltar que aunque la improvisación ocupe un lugar destacado en estas estructuras teatrales, comparte espacio con otras técnicas.

Según Boal, en *Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*, el Teatro Periódico es una de las modalidades de teatro popular que utiliza la improvisación actoral, además de otros recursos, para desmitificar la "objetividad" del periodismo y cuestionar su imparcialidad. Partiendo de la base de que cada periódico tiene una orientación política que repercute en el modo de transmitir la información, el grupo de actores elige una determinada noticia¹¹⁴ y la representa en función de la perspectiva adoptada en conjunto, pero sin someter la representación a un ensayo anticipado.

¹¹⁴ Con el desarrollo de esta técnica, los textos no se limitaron a un material exclusivamente periodístico, siendo válido cualquier tipo de manuscrito.

“Escrevíamos nossos espectáculos e, duas horas depois, estavam prontos para a platéia. Teatro Instantâneo, fulminante. [...] Representávamos em qualquer lugar, longe da polícia: atrás da igreja, na sala da anatomia da Faculdade de Medicina [...] em casa do operário, padre ou professor...” (Boal, 2000:270).

O teatro-jornal [...] apresenta a notícia directamente ao espectador sem o condicionamento da compaginação. Algumas das suas técnicas, como a ‘improvisação’, são a realidade mesma; não se trata de representar uma cena mas sim de vivê-la cada vez: e cada vez é a única em si mesma; como cada facto, cada instante, cada emoção. Neste caso o facto é mostrado sem adjectivação: o espectador encara-o segundo a sua própria perspectiva, incluindo a sua posição política. Não há mediação deformadora. A ‘realidade’ surge directamente ante o observador. (Boal, 1977b:54)

Las once técnicas enunciadas por Boal para la realización de este tipo de teatro por los actores son muy variadas y abarcan desde la lectura simple e improvisada de una noticia en voz alta, sacándola del contexto del periódico e insertándola en la realidad presente, hasta la lectura cruzada de dos o más noticias que se contradicen. Además, el grupo de actores utiliza la técnica de la lectura comentada, teatralizando ciertos aspectos de la noticia, así como la técnica de la lectura con “refuerzo”, mediante la denuncia del continuo bombardeo de la publicidad mezclada en la “objetividad” periodística. Se pueden realizar igualmente acciones improvisadas con mímica que refuercen o contradigan la noticia leída o la relacionen con acontecimientos o hechos históricos, otorgándole un nuevo punto de vista. El autor sugiere que también se pueden leer textos periodísticos fuera de su contexto original o insertar una determinada noticia dentro de su verdadero contexto, obviado muchas veces por los medios de comunicación. En su conjunto, estas técnicas proponen un efecto de distanciamiento similar al practicado por Buenaventura cuando recurre al teatro-documento, ya que pretenden desmitificar los procedimientos habituales del periodismo mediante un ejercicio metodológicamente orientado por la capacidad de improvisación del grupo de actores.

En segundo lugar, Boal emplea la improvisación en la práctica del Teatro Fórum, un experimento de teatro ensayo creado por el autor y con gran repercusión en los países latinoamericanos. Su objetivo consiste en la representación por un grupo de actores de los conflictos reales de una comunidad con la finalidad de plantear colectivamente diferentes propuestas para su resolución que son, a su vez, puestas teatralmente en práctica por los actores. A esta puesta en escena de las diversas soluciones ensayadas por el público la denomina Boal (1977a:140-43) Dramaturgia Simultánea.

Trata-se aqui de interpretar uma cena curta de 10 ou 15 minutos, proposta por alguém [...] e improvisada pelos atores, depois de discuti-la com o 'autor' e delinear o enredo. [...] Tudo está sujeito à crítica, à retificação. Tudo é transformável, e tudo se pode transformar no mesmo instante: os atores devem estar sempre prontos a aceitar qualquer proposta e não rechaçar nenhuma [...].

De un modo muy similar a los debates con el público propuestos por Buenaventura, también en la Dramaturgia Simultánea el actor se convierte en emisor y receptor de las propuestas a representar, ya no *a posteriori* sino en el mismo instante de la discusión. Además, Boal (1977a:143) considera que la función interpretativa del actor se mantiene, aunque cambie el objeto de representación, es decir "*O que se modifica é a quem tem que interpretar!*". En lugar de la tradicional actuación con base en personajes textuales, el actor debe estar preparado para interpretar "[...] um público popular, um dramaturgo colectivo, que não lhe oferece um texto acabado mas sim soluções, sugestões, cenas, frases, características- e ele deve reunir tudo isso na apresentação." (Boal, 1977a:143). El trabajo actoral deja de centrarse en el individuo para valorar las expresiones y experiencias de un grupo, consideradas por el autor (1977a:143) como la materia prima o la "dramaturgia embrionária" que viabiliza el juego teatral.

Esta vertiente teatral revela un componente lúdico de significativa importancia, una vez que la improvisación permite el ensayo creativo e imprevisible de las propuestas que se quieran incorporar a la representación,

además de funcionar como técnica de desinhibición que facilita la exposición voluntaria de actitudes y comportamientos por los espectadores. De acuerdo con Muguercia (2008:65), se trata de “[...] promover en el actor y en el espectador un tipo de comportamiento que desbloquee sus hábitos interpretativos y comunicativos y los lance al riesgo de lo sensible y vivencial, de lo abierto e imprevisible”.

Buenaventura (1974b:1) comparte esta perspectiva de la improvisación como un juego, particularmente en lo que se refiere a la creación de la analogía. “[...] consideramos dentro de nuestro análisis, la improvisación como un método de juego. Un juego en el que juega la vida. De éste ‘jugar de vida’ surgen muchas alternativas -núcleos- que nos servirán para llevarlas al montaje de la obra”. En la misma línea de Boal, Buenaventura considera que la improvisación establece una dinámica lúdica por medio de la cual se conocen mejor entre sí los miembros del equipo actuante y se establece un conjunto de percepciones únicas para ese grupo (a través de gestos, miradas, silencios, ritmos, actitudes, movimientos corporales) en un juego creativo con un alto nivel de imprevisibilidad. Para ambos autores, al relacionar la improvisación con el juego, se le atribuye un carácter pedagógico y didáctico.

IV.2.2.1. De Buenos Aires a París: los escenarios (in)visibles

Por otra parte, la utilización de la improvisación en el teatro ensayo de Boal se radicaliza con el Teatro Invisible, estructura teatral que constituye uno de los ejemplos más arriesgados entre los espectáculos de teatro no institucionalizados. El procedimiento consiste en la elaboración de un esquema previo de representación en el que un grupo de actores establece el tema a tratar y define los roles y el local de la acción (un autobús, un restaurante, la cola de un banco, un supermercado, etc.). La idea es producir en un espacio público un conflicto cercano a la realidad actual, involucrando a todas las personas presentes con el fin de potenciar la discusión. Los presentes, al desconocer que

forman parte de un experimento teatral, actúan según sus principios y comparten espacio escénico con los actores, convirtiéndose en protagonistas de la acción. Este tipo de técnica exige gran habilidad y responsabilidad por parte de los actores, puesto que deben asumir una función directiva que les posibilite coordinar la improvisación, dirigir el tema a ser tratado, potenciar las aportaciones del público, mantener la sensación de realidad en la acción y controlar cualquier imprevisto que, en determinados casos, puede llegar a ser violento. Además, Boal (Abellán, 2001:159) considera que el Teatro Invisible produce una anulación del ritual teatral convencional que permite incrementar la capacidad creativa de la improvisación actoral.

En el teatro invisible [...] El actor se siente liberado de ese tipo de relación, crea con mayor facilidad. Muchos aman doblemente el teatro invisible, como personas, como actores. Se valoran, se sienten el mago del que hablábamos, con dos placeres: el de actuar, de provocar el ¡ah! de satisfacción del público, y a ello agregan un segundo ¡ah!, el de cómo hacer, en tanto que espectador, el pase de prestidigitación.

Según relata Boal (2000:293-294), el Teatro Invisible nace a raíz de una experiencia en Argentina cuando involucró a actores para hacerse pasar por clientes en un restaurante con el fin de comprobar y debatir una de las leyes del país que garantizaba que las personas con dificultades económicas tenían derecho a comer en cualquier restaurante sin pagar la cuenta.

[...] pude ver essa coisa extraordinária: a interpenetração da ficção na realidade. Superposição de dois níveis do real: a realidade cotidiana e a realidade da ficção ensaiada. [...] *Profissionais* ensaiados; *espontâneos*, improvisando – tudo era verdade. Discutindo apaixonados: se existe comida, por que se morre de fome? País rico: por que é pobre seu povo? Um advogado, personagem, explicava a lei humanitária. Debate mais intenso do que teria sido na rua. Nosso objetivo não era comer de graça o bife e ovos estrelados: um de nós pagou a conta e tudo terminou em paz.

Ya en Europa, lejos de las restricciones latinoamericanas, Boal consolida esta modalidad performática. A raíz del primer taller de TO en Francia, escenifica, en 1976, en el metro de París una experiencia sobre abuso sexual. En la representación participan dos actrices, una feminista y su amiga, una tercera que es la víctima y que se sienta al lado del actor tunecino, una madre con su hijo y algunos actores dispersos por el vagón. La representación se desarrolla, según Boal (2001:50), en cuatro acciones. En la primera, la representación transcurre con normalidad (los actores leen el periódico, entablan conversación con los pasajeros, etc.) y a partir de la segunda, cuando entra en el vagón el actor agresor y se ubica cerca de la víctima, se inicia el proceso de agresión sexual (apoya su pierna en la de la víctima, pasa su mano por el muslo, etc.). Ante la indignación de la víctima, los demás pasajeros, silenciosos, no reaccionan, a excepción del actor tunecino que defiende al agresor argumentando que cualquier incidente trivial es interpretado por la mujer como una agresión sexual. En la tercera acción, entra en escena el actor agredido que será objeto de asedio por parte de la feminista y su amiga que reclaman su derecho a acosarle. Su resistencia a esta agresión coincide con la intervención de muchos pasajeros, incluso del agresor, en contra de la actitud de las mujeres. La víctima femenina defiende la posición de las feministas alegando que no había razón para defender al agredido una vez que no la habían defendido unos minutos antes. Por último, en la cuarta acción, la feminista y la amiga atacan y persiguen al primer agresor mientras el hijo acompañado de su madre narra en voz alta el episodio para asegurarse de que los pasajeros eran conscientes de lo ocurrido. Los demás actores permanecen en el vagón para incentivar el debate sobre el abuso sexual.

[...] hubo episodios muy curiosos, como el de la señora que exclamó:

- ¡Ella lleva la razón, ese muchacho es guapísimo y nosotras deberíamos tener también ese derecho!

O el de un señor que defendió con vehemencia el *derecho masculino*:

-¡Es una ley de la naturaleza! Si ante una mujer guapa un hombre no reacciona es que algo le falla... [...]

¡la culpa es siempre de la mujer, que es quien siempre provoca!

El actor tunecino entra en escena:

¿Opináis entonces que los hombres tienen derecho a meterles mano a las mujeres en el metro?

-Sí, eso creo. ¡Ellas provocan! – respondió el hombre.

-Discúlpeme entonces: exactamente era eso lo que pensaba hacerle a su mujer – e hizo ademán de acariciarla. [...] Poco faltó para que se armase la gresca. El tunecino tuvo que disculparse y bajar antes de la estación prevista. (Boal, 2001:52-53)

Aunque solo tengamos acceso a este material performático en forma de archivo y aunque su contenido documente únicamente la percepción de Boal sobre estas representaciones, podemos, pese a estos condicionantes, extraer algunos datos de interés para nuestro estudio comparado.

De forma similar al método de Buenaventura, la capacidad de improvisación de los actores, igualmente actores-actuales, es crucial en la consolidación de este tipo de estructura teatral puesto que también constituye una de las materias primas de la creación actoral.

En una de esas representaciones, el escándalo fue tan grande que el metro se detuvo en la siguiente estación y los pasajeros bajaron y fueron a ver qué ocurría. Sin embargo, los protagonistas (el agresor, la víctima, la feminista y su amiga) se quedaron acorralados en un rincón de la estación. No estaban preparados para este incidente, esa prolongación del *espectáculo*, porque sólo tenían un texto escrito para el tiempo exacto entre las dos estaciones. Eso hizo que improvisasen unos cinco minutos, sin ningún plan preconcebido, y con los espect-actores/pasajeros exigiendo que la víctima se adelantase y le quitase la ropa al agresor. (Boal, 2001:53)

Además, los actores del Arena asumen una simultánea función de interpretación y de dirección en la coordinación de todas las etapas de la producción de los “impro-espectáculos”. No obstante, a diferencia del TEC, en la dramaturgia del actor de Boal prevalece el intercambio de roles con el espectador, el nuevo personaje colectivo que comparte con el actor un espacio escénico común.

En ese sentido, Boal subraya que la improvisación no solo representa una metodología de trabajo colectivo que pretende contribuir a la renovación del arte escénico latinoamericano sino que pretende ser, en la misma línea de Buenaventura, una herramienta de expresión artística idónea para los propósitos de transformación social que el teatro preconiza. En *Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*, Boal (1977b:69-71) señala que la improvisación permite al colectivo que la practica (formado por actores y no actores) reflexionar sobre su realidad, reconocer sus conflictos, proponer soluciones y llevarlas a cabo teatralmente al momento, a fin de valorar sus ventajas e inconvenientes.

Talvez esta seja a técnica mais utilizada. A improvisação pode ser feita a partir de um roteiro ou não. Pode ser feita como espectáculo ou como divertimento. Pode inclusivamente ser praticada como intercâmbio de ideias. [...] A improvisação serve para apresentação de espectáculos diante de um público, assim como técnica e desenvolvimento para os atores, especialmente quando se trata de operários ou estudantes, que não querem tornar-se atores, mas simplesmente actuar ou melhor 'accionar'. A improvisação serve para melhor conhecer o inimigo: por exemplo, antes de uma reunião com a entidade patronal, podem os operários improvisar uma assembleia, em que alguns operários-atores, se revezem interpretando o papel de patrão, de comissário, de gerente, etc. A improvisação pode chegar a níveis 'ilusionísticos' em que os atores se integram em seus papéis, ou pode sinceramente ficar-se na simples enunciação do que diria ou faria o personagem [...] Ou pode dar-se uma mistura; enquanto alguns vivem seus papéis, outros enunciam os seus.

En este sentido, la improvisación formulada por Boal se desvía de la directriz practicada por Buenaventura en lo referente a su empleo en la configuración de los diferentes lenguajes y códigos del espectáculo, para centrarse en el análisis de los procesos de opresión que sufre el ser humano como ser social y en la revelación de los antecedentes ocultos de estos conflictos.

Para que este proceso de análisis del TO se consolide, Gina Sandi-Díaz (2007:30) recupera la propuesta de Taylor (2003:28) sobre los escenarios

proyectados por estos actos en vivo como “[...] meaning-making paradigms that structure social environments, behaviors, and potential out-comes.” Para Sandi-Diaz (2007:30), el Teatro Invisible también genera “anti-scenarios” que desafían y subvierten el principio activo de los primeros. Mientras “[...] escenarios are meant to reproduce the status quo [...] anti-scenarios are meant to deconstruct the social order.”

In Invisible Theater, the scenario is hidden because the audience never realizes they are being part of a performance. However, as analysts, we can identify the senario(s) and use it (them) as methodological frames for the analysis of culture and social structures. [...] it has to be constituted by behaviors that are socially accepted. However, at some point during the scene, the scenario is broken, which generally means that one or more not socially accepted behaviors are performed. (Sandi-Diaz, 2007:34-35)

En el caso concreto de la experiencia parisina, la autora (2007:36-37) sostiene que el debate social sobre la agresión sexual no se podría haber materializado sin que los actores provocaran el anti-escenario, es decir, un cambio de roles protagonizado por las actrices feministas que sugiere una ruptura con los valores y comportamientos socioculturales establecidos a la que los espectadores tuvieron que reaccionar.

The example of Sexual harassment in Invisible Theater constitutes a scenario because it embraced a paradigm that was socially accepted in Parisian culture at the time: it was fine for men to harass women in public places, but it was not socially accepted for women to harass men. [...] After underlining the scenario, Boal switched the roles; he positioned two women in the powerful position harassing a young man, which constitutes an anti-scenario. This anti-scenario was perceived as an antisocial vulgar act and generated conflict and diverse opinions about gender roles and rights.

En ese sentido, los comentarios de los pasajeros se pueden comprender como ejemplos de memoria cultural que se transmiten inadvertidamente a través del performance. De esta suerte, para Taylor (2003:67), modalidades como el Teatro Invisible lograron ir más allá del fenómeno artístico para poner

de manifiesto su potencial social e interrumpir el espectáculo hegemónico de dominación cultural. "The artistic performance challenged the cultural performance, the way history and culture are packaged, sold, and consumed within hegemonic structures."

En definitiva, para Boal (2001:53),

En esa escena, el tema de la pieza estaba bien claro: ni hombres ni mujeres tienen derecho a agredir a nadie. Sin embargo, para que esa pieza tenga una dimensión política, ¡es necesario [...] que cincuenta grupos la interpreten ciento cincuenta veces el mismo día en la misma ciudad! En esas condiciones, puede ser que los abusos de esa naturaleza se acaben o, al menos, disminuyan, o que los agresores teman la posibilidad de transformarse ellos también en víctimas.

Por consiguiente, subscribimos la propuesta de Taylor (2003) sobre la importancia del performance en cuanto objeto de análisis y en tanto lente metodológico que posibilita estudiar prácticas sociales cotidianas (conductas de ciudadanía, género, etnicidad, identidad sexual) que inciden sobre procesos de transmisión de memoria y construcción de identidad.

IV.3. La dramaturgia del espectador

El principio democratizador del teatro de creación colectiva se materializó, en términos operativos, en la relación de intercambio de roles entre actores y espectadores, con el objetivo de borrar “[...] esa infinita distancia que la cultura dominante había establecido entre los escenarios y la inmensa mayoría.” (Monleón, 1980:28). Para Muguercia (2008:140), “En los años 60 y 70, [...] la creación colectiva no solo quiso movilizar las conciencias sino hacer subir a escena a los espectadores. [...] se le daba literalmente la voz al espectador durante el proceso de creación”. En consonancia con la estética de la recepción, el Nuevo Teatro plantea una nueva concepción artística basada en la interrelación texto-espectador, haciendo hincapié en la actividad del receptor, ahora responsable no solo por la atribución de significados y la formulación de interpretaciones sino también por su intervención directa en la obra.

En efecto, en el ámbito de la dramaturgia del espectador, una de las propuestas en las que tanto Boal como Buenaventura coinciden consiste en la supresión de fronteras entre actores y público y la invitación del espectador al proceso de creación colectiva. No obstante, en este proceso de democratización teatral, los dramaturgos plantean diferentes grados de intervención del espectador en las vertientes del teatro espectáculo y del teatro ensayo.

IV.3.1. En el Fórum: “palimptextos” colectivos

La inclusión del espectador en la dinámica de producción teatral constituye para Buenaventura uno de los objetivos primordiales en el contexto del Nuevo Teatro, enfoque que el autor enfatiza en el ensayo “Actualidad de los clásicos” (1981:s/p): “Nosotros, en el Nuevo Teatro planteamos que el público es tan creador de cultura como los artistas, él hace parte de esa matriz generadora de textos y la relación viva con él es la única razón de ser de la producción artística”.

Partiendo de esta premisa, Buenaventura y el TEC materializaron esta relación actor/espectador mediante la organización de foros con el público una vez concluida la representación de la obra, con los que se pretendía desarrollar un espacio crítico de reflexión y debate sobre las cuestiones que tuvieran mayor repercusión en los espectadores. Además, este tipo de asambleas impulsadas por el TEC tuvieron la peculiaridad de crear simultáneamente un espacio para la dramaturgia del espectador, ofreciendo la posibilidad de que el público se asumiera activamente como co-creador de las obras representadas y autor de nuevas lecturas, sentidos y mensajes que serían incluidos en las siguientes versiones de la pieza.

[...] se nos discute mucho y se nos pregunta por qué hacemos nuevas versiones de una obra: la respuesta es que cada versión aparece como un estreno. [...] Porque como el público ha participado en la elaboración de la versión, como estuvo discutiendo la anterior, ese público tiene una fuente de placer nuevo: ver cómo aparecen en la nueva versión sus planteamientos. (Buenaventura, 1992:262)

La producción de una serie de versiones de la misma obra, en respuesta a las sugerencias o inquietudes del público, a las necesidades estéticas y a los cambios políticos, sociales e ideológicos del momento, permitió que se efectuaran distintos progresos en la creación colectiva, tanto en aspectos formales como de contenidos, hasta lograr su plena madurez. Como hemos señalado, la obra *Soldados* es representativa de la multiplicación de versiones y de los considerables cambios que se operaron sobre la versión original, después de su presentación ante públicos diversos y, en particular, ante los obreros testigos de la huelga de las bananeras.

A la par de *Soldados*, *La vida y muerte del fantoche lusitano* constituye otro ejemplo de inversión colectiva que contó con cinco montajes diferentes resultantes de los diversos aportes de la audiencia. Basada en *El Canto del fantoche lusitano* de Weiss, un himno a la resistencia del pueblo angolano contra la opresión portuguesa, la obra del TEC hace un recuento histórico de la lucha

angolana con el objetivo de evocar una analogía entre la experiencia combativa del pueblo africano y la del pueblo colombiano. Para lograr el paralelismo,

Estudiamos cuidadosamente la historia de Angola [...] y para documentarnos directamente sobre la vida africana no fuimos al África. Fuimos a la Costa del Pacífico, en Colombia, y recogimos los materiales tradicionales, musicales y míticos. [...] Cuando la presentamos en Francia, unos compañeros africanos nos preguntaron cómo habíamos hecho para que esa pieza resultara tan africana y les contamos que teníamos África allí, a dos horas de nosotros. (Buenaventura, 1981c:75)

En cierto momento, cuando se aborda el proceso político de soberanía de Angola, la obra sugiere que el gobierno constitucional se vio obligado a recurrir al apoyo extranjero, en particular, el cubano, para garantizar la seguridad interna del país. Al plantear la colaboración cubana a favor de la liberación de los pueblos africanos, la obra generó debates políticos interminables en los foros que se siguieron a su presentación, lo cual determinó la realización de cuatro versiones del final.

¿Cómo?: recogiendo los planteamientos de la gente, nos sentamos a analizar con la gente a la luz de una visión política del problema: hicimos otra versión y continuaron los planteamientos, hasta que ya hicimos la última versión. [...] Al final de la obra se ve cómo la colaboración cubana en África es una tradición latinoamericana, es la colaboración de los soldados venezolanos en la independencia de Colombia, de los soldados colombianos en la independencia de Venezuela, de los soldados colombo-venezolanos en la independencia del Ecuador. [...]

Eso es hacer la pieza con el público, esa es la nueva relación que no es de consumo, en la cual el público es creador del espectáculo, y los debates son violentos, terribles, porque son debates políticos y, como tales, están incidiendo en la lucha política por la liberación nacional. (Buenaventura, 1992:262-63)

A través de los debates del TEC, se plantean problemas y debates colectivos, “ecuménicos”, que reflejan la situación latinoamericana y que permiten al espectador analizar su historia y su entorno. Desde el fórum, el público participa no solo en el proceso artístico sino de forma más directa y

activa en el proceso cultural, expresando con su voz y vivencias las inquietudes y necesidades de la sociedad. Con la inclusión del espectador en la obra, el teatro se convirtió en un interlocutor de la comunidad y en un espacio de encuentro y deliberación, con lo cual la relación del TEC con la audiencia se convirtió en un proceso dinámico y fructífero pero necesariamente conflictivo.

De este modo, Buenaventura asume que su labor se ha basado en el intento de crear textos y espectáculos que surjan directamente del espacio teatral que se crea entre actores y espectadores. El autor justifica, asimismo, el abundante número de versiones en función de la complejidad social y política de los temas y del interés del público en abordar asuntos que repercuten en su experiencia vital. Por eso, el contenido de la fábula proviene de la realidad, de episodios marginados por la historiografía oficial, de temas ya trabajados por otros narradores y relacionados con la realidad del momento.

Por consiguiente, las versiones del TEC se inscriben en una línea de lectura semiológica, ya que son obras “abiertas”, de acuerdo con Buenaventura (1977b:8), sin un sentido unívoco: “Con la mediación del público se obtiene un sentido, pero ese sentido que se obtiene no agota, ni mucho menos, el sentido que pueda generar para otro grupo, en otras condiciones ese mismo contexto”. La participación del espectador es lo que permite la existencia de un texto plural, expuesto a la reformulación continua de un dramaturgo colectivo responsable por la revitalización y metamorfosis de la obra. En ese sentido, Buenaventura plantea una nueva dramaturgia esencialmente polifónica, concebida a varias voces, lo cual permite que cada nuevo estreno se construya a partir de las múltiples perspectivas vitales y de los horizontes de expectativas de otros espectadores.

Puesto que el montaje empieza a variar en función de las exigencias del público que participa en el proceso de creación, Jaramillo (1992a:56) concluye que “Cada espectáculo es un hecho único irrepetible (happening) y esto le otorga su carácter ritual en el que todos los presentes son participantes de una ceremonia colectiva.” Además, la idea del espectáculo montado y remontado en cada recepción reafirma el planteamiento de Rizk (1987:71) de que “[...] el

Nuevo Teatro se define más por su proceso: el resultado dinámico de la relación entre todos los textos que lo integran y su estructura que refleja una realidad que es susceptible de ser representada. [...] lo polémico y lo dialéctico, resultan de esa relación de participación creadora con el público.”

Este cambio en la experiencia teatral genera una diferencia con respecto a los medios masivos de comunicación, puesto que se trata de un proceso anónimo que valora el aporte colectivo y que lucha contra el individualismo de la explotación publicitaria. Con todo, se ha señalado que este tipo de producción artística puede conducir a un empobrecimiento del teatro nacional, una vez que no estimula la producción individual. Ricardo Camacho (Reyes y Watson, 1978b:482) refiere, asimismo, el riesgo de que el teatro se convierta en espectáculo y pierda tanto su valor literario como su transcendencia artística. No obstante, para el grupo, la huella del colectivo anónimo no demerita la calidad artística de la obra.

En suma, la dramaturgia del espectador se inspira en la poética de la concientización brechtiana y en la necesidad de desarrollar una postura crítica, tanto en actores como en espectadores, que pueda incidir en una actitud activa en el proceso de transformación de la sociedad. A juicio de Jaramillo (1992a:88), el fórum propició “[...] un cambio en el público y un cambio de público”, procurando abarcar a otros sectores de la sociedad, tal como puntualiza el dramaturgo (1974a:92):

Cuando hablamos de un público popular no hablamos de un público obrero pues, como anota Brecht: ‘así como los pertenecientes a las clases oprimidas pueden sucumbir a las ideas de los opresores, así también sucumben los pertenecientes a las clases opresoras a las ideas de los oprimidos.’ Sectores importantes de las ‘capas medias’ pueden ser ganados, especialmente a través del arte, haciendo conciencia de que son arrojados cada día más al campo de los oprimidos.

En este contexto, los foros organizados por el TEC incentivaron la creación de un efecto de distanciamiento que evita convertir al público en un pasivo consumidor de fórmulas, a la vez que invita al espectador a concebir

discursos críticos y creativos, con el fin de “[...] desentrañar [...] la complejidad cambiante de la vida, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros.” (Buenaventura, 1981b:15). De ese modo, el dramaturgo (Corveiras, 1971:67) y el TEC proponen “[...] indagar mediante el instrumento teatral la complejidad de la vida de la sociedad, y aclarar esta vida para todos: artistas y público”.

IV.3.2. La (de)liberación del espect-actor

En este contexto, Boal coincide con Buenaventura al defender que la concientización social del espectador se consolida mediante su participación efectiva en el proceso de creación colectiva. No obstante, el dramaturgo brasileño propugna que dicha colaboración no debe limitarse exclusivamente a su participación en foros de debate sino que debe ampliarse a su incorporación física en la escena, en la cual asuma el protagonismo en la acción dramática. En ese sentido, Boal propone un plan de conversión gradual del espectador en espect-actor, diseñado en varias etapas enunciadas en *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1977a:140-167). Entre ellas, destacamos: la Dramaturgia simultánea, el Teatro Imagen y el Teatro Fórum.

De forma similar a las experiencias del TEC, Boal establece que el primer grado de participación del espectador ocurre en la mencionada Dramaturgia simultánea, la primera etapa del Teatro Fórum. En este nivel, el espectador interviene del mismo modo que en los debates referidos por Buenaventura, aportando todo tipo de propuestas y sugerencias sin que sea necesaria su entrada en el espacio escénico. Sin embargo, a diferencia del TEC, que incluye las opciones del público en las representaciones futuras de la obra, en el teatro ensayo de Boal las versiones de la audiencia son simultáneamente representadas por los actores. De ese modo, los espectadores se convierten en dramaturgos colectivos que “escriben” la obra a la vez que los actores la representan en un continuo proceso de “reescritura”, en el que “[...] a ação

deixa de ser apresentada *deterministicamente*" (Boal, 1977a:142). Como en los foros del TEC, se trata de un debate intenso, sometido continuamente a la crítica y a la reformulación del público, pero con la diferencia de que es un foro de discusión puesto en escena.

[...] todos os espectadores têm o direito de intervir, corrigindo ações ou falas inventadas pelos atores, que são obrigados a retroceder e a interpretar outra vez as mesmas cenas ou dizer novas palavras propostas pelos espectadores. Assim, enquanto a platéia 'escreve' a peça, o elenco simultaneamente a interpreta. Tudo o que possam pensar os espectadores é discutido 'teatralmente' em cena, com a ajuda dos atores. Todas as soluções e opiniões são expostas de forma teatral. (Boal, 1977a:143)

Boal (1977a:143) hace hincapié en que se trata de una manifestación teatral en la que puede participar cualquier espectador, puesto que se abordan temas comunitarios que integran al ser humano de una manera colectiva: "Esse dramaturgo colectivo vive numa favela, ou trabalha numa fábrica ou são os vizinhos que se reúnem na sociedade dos amigos do bairro, ou os paroquianos de uma igreja, ou os camponeses de uma Liga Camponesa, ou os estudantes de uma escola".

En el segundo grado formulado por Boal -el Teatro Imagen-, la intervención del espectador es más directa y se efectúa mediante la composición, en silencio, de figuras o imágenes en el cuerpo de los actores, en la línea del "gesto psicológico" de Stanislavsky, de la "posición pausa o *rakurz*" de *Vsévolod* Meyerhold o de "el juego del escultor" de León Chancerel. El espectador expresa su opinión sobre el tema propuesto ya no con la palabra sino físicamente, mediante una experiencia sensorial, en la cual el teatro revela su "[...] extraordinária capacidade de tornar *visível* o pensamento. Isto ocorre porque, quando se usa a linguagem idioma, cada palavra possui igualmente uma conotação, que é a única para cada um." (Boal, 1977a:147). El espectador se convierte en "escultor" de un conjunto de "estatuas" que representan diferentes imágenes ("imagen real", "imagen de tránsito" e "imagen ideal") del tema abordado. Esta exposición de ideas se somete a la opinión de los espectadores

que inician un debate mediante la continua modificación de las esculturas en función de los significados que quieran transmitirse y, en última instancia, de la realidad del tema que se quiera transformar. Según Boal (1977a:144) “O importante é chegar a um conjunto *modelo* que, na opinião geral, seja a concreção escultural do tema dado, isto é: este modelo é a representação física deste tema!”.

Por último, en el tercer grado enunciado por el dramaturgo, el Teatro Fórum o Teatro-debate, la intervención de los espectadores se consolida con su participación plena y directa en la acción dramática. En la secuencia de la Dramaturgia simultánea y mediante la colaboración de un actor-*coringa*, se incentiva a los espectadores a que interrumpan la representación para expresar su punto de vista sobre la escena vista y que participen de la trama de la pieza, substituyendo a los actores. La escena en sí es un *sketch*, un esbozo de acto, sin un final determinado o prescrito y sin la mediación de discursos convencionales. La intervención del público es la que define el final de la representación, por lo que el Teatro Fórum se asume como el teatro de la primera persona del plural. Sobre esta democratización de las técnicas teatrales nos comenta Boal (1977b:52), en la misma línea de Buenaventura, que “[...] pela primeira vez, o povo é um agente criador, e não só inspirador ou consumidor. É activo: produz teatro. [...] o próprio povo é o artista, eliminando-se a antinomia artista-espectador”.

No caso de uma relação teatral convencional, o ator age em meu lugar, mas não em meu nome. Em um espetáculo do Teatro do Oprimido, todos podem intervir. O fato de não interferir já consiste numa forma de intervenção: eu decido entrar em cena, mas também posso *resolver* não fazê-lo; sou eu quem escolhe. Aquele que sobe ao palco para experimentar sua alternativa o faz *em meu nome* e não *em meu lugar*, porque eu, simbólicamente, estou lá com ele. Sou- como ele- um espectador de novo tipo: um espect-ator. Vejo e ajo. (Boal, 1990:83)

En esta modalidad teatral, el espectador abandona la función de dramaturgo colectivo de la Dramaturgia simultánea y de los foros del TEC,

para convertirse en el espect-actor, el sujeto de ese objeto-sujeto. Es decir, adquiere una propiedad dicotómica según la cual es simultáneamente el sujeto que presenta su alternativa en escena y el espectador de sí mismo que observa los efectos y consecuencias de su acción. Además, el Teatro Fórum promueve una alternancia de los roles entre actores y espectadores, ya que además de que ambos actúan en igualdad de condiciones, los actores también se convierten en espectadores de la escena protagonizada por el espect-actor.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos de las experiencias del fórum boaliano (2001:78-80) es la sesión realizada en París, durante una huelga de los trabajadores del departamento de contabilidad electrónica de un banco. El tema del foro incidía sobre el caso de una mujer que era simultáneamente líder sindical en su trabajo y esclava en su casa. De un modo similar a la estructura del Teatro Invisible, los actores escenifican el conflicto en tres acciones: en la primera, se ilustra el trabajo de gestión de la líder sindical (organiza a los compañeros, fija reuniones, etc.), seguido de una segunda acción de presión del marido para que abandone sus tareas laborales y se marche con él. Por último, en la tercera acción, se expone su condición de oprimida en casa: el marido recrimina sus actividades fuera de su horario de trabajo y el incumplimiento de los deberes del hogar así como su hija le demanda atención continuamente y de un modo caprichoso. Una vez representado el conflicto, tiene lugar el Foro. Generalmente, en este espacio en el cual los espect-actores exploran las diferentes soluciones para el problema presentado, las propuestas tienden a generar nuevos obstáculos, creando una interminable cadena de causa-efecto. Para Taylor, cada escenificación se constituye como actualización de otro acto previo y, en ese sentido, forman parte de una estética de la transitoriedad característica del repertorio.

De acuerdo con las observaciones del autor (2001:79-80), la mayoría de las espect-actrices participaron improvisando diversas soluciones para terminar con la opresión de la líder, entre ellas, no permitir la entrada del marido en escena. No obstante, Boal (2001:79) nota cómo otros espect-actores se identifican con los valores del marido y canalizan la opresión a través de los compañeros

del banco. “Aun cuando ella quería continuar con sus actividades, contra la voluntad de su marido, contra la voluntad de sus colegas, su jefe se inmiscuía y prácticamente la echaba.” Otros asumen la función del marido y experimentan nuevas formas de opresión marital (chantaje emocional, mentiras, etc.). En relación a la hija, una de las experiencias expone a la líder profundamente absorbida por su trabajo y sin prestar la menor atención a la familia. “La niña, en el cuarto de baño, que al principio reclamaba ‘mamá, mamá, mamá...’, ahora gritaba ‘papá... papá...papá’, quien comenzó entonces a ocuparse de las tareas domésticas.” (Boal, 2001:79-80).

Tal como sucede en la modalidad del Teatro Invisible, también en el Teatro Fórum el performance de los espect-actores adquiere, de acuerdo con Taylor, una función epistemológica una vez que actúa como un importante instrumento de transmisión de memoria y construcción de identidad. En ese sentido, para Sandi-Díaz (2007:61), el Fórum constituye un anti-escenario que desafía la audiencia para un debate de índole sociocultural, en el que se cuestionan las conductas de los ciudadanos y se escenifican alternativas que viabilicen el cambio social.

The performance frames a common scenario for women who work and have families: independent at work, dependent on husband at home. The role of the forum is to question the scenario, that is, to question the transmission of cultural memory that is being transmitted through the scenario. [...] The Forum promotes the production of solutions that will break this scenario, that is, break the chain of transmission of that particular element of cultural memory that allows and forbids women and men to behave in certain ways. By breaking the transmission, the forum generates a transformation [that] will promote a transformation in real life.

Por consiguiente, los ensayos protagonizados por el espect-actor en la acción dramática incentivan, de una forma más contundente que los debates del TEC, a que el ciudadano protagonice otras acciones de liberación en su vida.

In some forms of *Nuevo Teatro*, like Theater of the Oppressed, the spectator reacts to the scene and is allowed to go on stage and transform the action; however, on other forms

of *Nuevo Teatro*, like with Enrique Buenaventura's plays, the audience remains seated at all time, but this does not mean they are passive spectators, on the contrary, the polemic reaction that the play produces in the spectators is supposed to have an effect on their ways of thinking and understanding reality. The goal is for the audience to come out of the theater thinking differently than when they arrived. Something has been transformed in their perception of the world. (Sandi-Díaz, 2007:3-4)

Desempeñan, así, un papel fundamental en la toma de conciencia social y política en el contexto del proceso revolucionario preconizado por Boal.

O *teatro-debate* e estas outras formas de teatro popular [...] infundem no espectador o desejo de praticar na realidade o ato ensaiado no teatro. [...] cria uma espécie de insatisfação que necessita complementar -se através da *ação real*. Dentro dos seus termos fictícios, a experiência é concreta. [...] o 'ensaio' estimula a praticar o ato na realidade. [...] estas formas teatrais são certamente um ensaio da revolução. (Boal, 1977a:152)

De este modo, la conversión del espectador en actor logra la disolución de la tradicional delegación de poderes y termina con la relación binaria actor/espectador enunciada en la "Poética da Libertação" de Boal y defendida por Buenaventura en su concepto de dramaturgia. Sin embargo, Boal no se limita a estimular una "Poética de la Conscientização" en el espectador, como observamos en el trabajo del dramaturgo colombiano. Propone, además, crear en la escena no solo un espacio de deliberación, en el que se consideran los motivos de una acción antes de realizarla, como ocurre en los foros del TEC, sino también un espacio de liberación que posibilite vivir escénicamente una acción real. De ese modo, la invasión de la escena es un acto de transgresión simbólico que, por medio de la improvisación, promueve la liberación del cuerpo del espectador y de su conciencia crítica, potenciando el efecto de distanciamiento brechtiano a la vez que se estimula la capacidad del espectador de actuar por sí mismo.

En esta materia, Franklin Rodríguez (Toro, 1991:203) refiere que la poética teatral del espect-actor guarda relación, a nivel narrativo, con las

proposiciones de Roland Barthes sobre la muerte del autor y la competencia del nuevo lector-autor:

Al respecto es interesante la analogía entre las propuestas de Barthes para superar la pasividad del lector convirtiéndolo en potencial escritor, con la Poética de Boal de transformar al espectador en actor. Barthes: 'Pues el gran problema de hoy en día es: hacer un escritor del lector. Cuando algún día se logre convertir al lector en virtual y potencial autor, desaparecerá todo el problema de comprensibilidad.' La diferencia consiste en que para Barthes esta transformación presupone 'un cambio de sociedad', mientras que para Boal el espectador-actor transforma la sociedad, o por lo menos ensaya la revolución.

Por otra parte, la poética de la liberación del espectador se intensifica de un modo más arriesgado con el Teatro Invisible. Según Boal (1977b:112), "No teatro invisível [...] os espectadores não sabem que são espectadores e, ao não sabê-lo, são também atores, também actuam em absoluta igualdade de circunstâncias com os atores (menos uma: um prévio conhecimento a estrutura teatral que irá ser representada". Este carácter de invisibilidad y de improvisación *in extremis* es lo que permite, para el autor (1977b:112), que el espectador actúe libremente como "[...] se estivesse vivendo uma situação real: afinal de contas, *a situação é real!*". Para Erika Fischer-Lichte (Toro, 1991:104), en su ensayo "El descubrimiento del espectador: cambio de paradigma en la comunicación teatral", los procedimientos de este tipo "[...] eran empleados premeditadamente con el propósito de cuestionar y reivindicar la costumbre receptiva de un público pasivo. Con esto se pretendió superar la discrepancia entre arte y sociedad por lo menos durante el espectáculo".

En su conjunto, estas modalidades teatrales ofrecen la posibilidad de que el espectador participante, el espect-actor, reflexione y ensaye en escena todas las posibilidades y estrategias referentes a un determinado asunto. A diferencia del teatro espectáculo de Buenaventura, lo más importante no es buscar nuevas lecturas o soluciones, sino conocer los mecanismos de conflicto u opresión presentes en la situación puesta en escena, experimentando y buscando

alternativas analizadas y representadas teatralmente por los espect-actores. “Todas estas formas que expus até aqui são formas de teatro-ensaio e não de teatro-espectáculo. São experiências que se sabe como começam mas não como terminam, porque o espectador está livre de suas correntes, e finalmente atua e se converte em protagonista.” (Boal, 1977a:153). Boal reconoce, tal como Buenaventura, el interés demostrado por el público en manifestar su opinión ante la representación. “Em toda a minha actividade, em tantos e tão diferentes países da América Latina, pude observar esta verdade: os públicos populares estão sobretudo interessados em experimentar, [...] tentam dialogar com os atores em ação, interromper a história, pedir explicações sem esperar ‘educadamente’ que o espectáculo termine”.

Por otra parte, en los métodos de trabajo de Boal y Buenaventura subyace el planteamiento semiótico de la creación colectiva como un proceso de “escritura en colaboración”. Lo que configura el resultado final de la obra colectiva es la interacción que se establece entre la dupla autoral actor-espectador. De ese modo, tanto los espectáculos terminados del TEC como las formas inacabadas de teatro ensayo de Boal constituyen obras abiertas, únicas e irrepetibles, que se reescriben continuamente con el aporte colaborativo del equipo teatral, complementado con la presencia activa y creativa de espectadores y espect-actores.

En última instancia, la creación de una dramaturgia del espectador cumple con el objetivo revolucionario de los dos autores: la conocida “revolución copernicana al revés” boaliana, a partir de la cual se otorgan al pueblo los medios de producción teatral para que actúe, a su vez, como el protagonista de cambios sociales históricos. Aunque su participación tenga inicio en la ficción, para ambos dramaturgos el objetivo es que integre los cambios en la realidad de la vida. Recordemos a Boal (1977a:167): “Uma sessão de teatro do oprimido não deve terminar nunca, porque tudo o que nela acontece, deve-se extrapolar na própria vida”.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos podido demostrar la validez de nuestra propuesta de lectura comparada y profundizar en las relaciones dialógicas existentes entre Augusto Boal y Enrique Buenaventura, partiendo de un detenido análisis de sus métodos de creación colectiva, de algunas de sus producciones más paradigmáticas y, en definitiva, de su inclusión en el ámbito del Nuevo Teatro latinoamericano.

Del estudio de sus trayectorias personales y artísticas hemos concluido que los autores se individualizan como directores, dramaturgos, maestros y teóricos de la práctica teatral que lograron iniciar en sus respectivos países un proceso de renovación artístico que enfocó el teatro como vía de cambio y liberación social en la segunda mitad del siglo XX.

De la mano de Boal, hemos constatado su labor revitalizadora en el Teatro Arena y la importancia de su poética del Teatro del Oprimido, inspirada en los fundamentos pedagógicos de Paulo Freire, en el desarrollo de un teatro esencialmente popular. Cimentado en cuatro ámbitos de actuación (artístico, educativo, político-social y terapéutico), el TO boaliano ha procurado demostrar la capacidad de transmutación del ser humano por medio de la creatividad artística. En particular, hemos analizado algunas de las técnicas empleadas en los talleres de terapia artística del *arcoíris*, con el objetivo de valorar el ejercicio de psicoteatro propuesto por el método boaliano, comentar sus similitudes con los presupuestos del psicodrama creado por Jacob Moreno y, asimismo, señalar algunos de los planteamientos críticos que han puesto en tela de juicio esta articulación entre psicología y teatro en procesos de emancipación personal.

En la misma línea, hemos estudiado el modo en el que Enrique Buenaventura se consagró como el fundador del teatro nacional colombiano y como el impulsor de la dramaturgia de creación colectiva, mediante la elaboración de un novedoso método de producción teatral, teóricamente sistematizado en su obra ensayística y puesto en práctica con el TEC. En concreto, hemos valorado la discursividad psicoanalítica en la fundamentación

de su teoría de la improvisación y sus efectos sobre la producción teatral y la formación actoral.

Una vez demostrada la labor artística pionera de los autores, hemos procurado determinar los puntos de contacto que relacionan sus trabajos, empleando un marco teórico que, además de convocar los estudios sobre intertextualidad formulados por Mikhail Bakhtine, Julia Kristeva y Claudio Guillén, toma en consideración las aportaciones multidisciplinares de la teoría postcolonial y de los estudios culturales y subalternos.

Por consiguiente, hemos demostrado que las propuestas de los dramaturgos se inscriben en un proceso de “escritura en colaboración” en el que sus relaciones intertextuales pueden fundamentarse en el concepto de tradición o convención literaria. De ese modo, consideramos que el marco literario del Nuevo Teatro latinoamericano representa la convención literaria en la que se establecen vínculos muy claros, aunque no necesariamente causales, entre los dos autores.

En primer lugar, hemos justificado la reorientación del movimiento teatral que ambos lideran en función de un específico contexto socioeconómico y político que se hace evidente en la segunda mitad de siglo con la desintegración del sistema colonialista mundial, el triunfo de la revolución cubana y la expectativa de un consecuente cambio social patrocinado por los ideales socialistas. Desde sus respectivos enclaves, hemos concluido que procesos tan turbulentos como *La violencia* colombiana, el golpe de 1964 en Brasil, el impacto de la censura y de la represión militar sobre la libertad de expresión y la producción cultural, el subdesarrollo económico y la estructura clasista patrocinada por los regímenes dictatoriales incentivaron, en su conjunto, la movilización de un discurso en Brasil y en Colombia que se ocupó de la relación de la cultura y la producción artística con los destinos políticos.

En ese sentido, la convergencia de las trayectorias de B+B se manifiesta esencialmente en la vinculación del quehacer teatral al proceso socio-histórico latinoamericano. Bajo la estela marxista del materialismo histórico, los autores coinciden al enfocar el teatro como una idea política en acción que, además de

posibilitar la concientización crítica del individuo, actúa como vehículo de transformación social. En esta línea, sus proyectos dramáticos se inscriben ideológicamente en el ámbito de la cultura de la liberación y tienen por fin último la devolución de los medios de producción teatral al pueblo, factores que justifican su apuesta doble por un teatro de resistencia que representase a los sectores marginados de la sociedad. Además, en el desarrollo e implementación de sus ideologías teatrales fue de crucial importancia la recepción e incorporación a sus dramaturgias de diversos planteamientos dramáticos y escénicos del teatro internacional, en particular, los de Brecht, Piscator, Weiss y Stanislavsky. Además del teatro de la crueldad de Artaud o de la sátira de Jarry, el realismo grotesco de Valle Inclán, la obra shakesperiana, los musicales y el circo se apuntan como referencias que ejercieron una notable influencia en nuestros dramaturgos. De igual modo, cabe añadir el interés por el psicoanálisis, manifiesto en el acercamiento de Boal a la psicología y en el intento pionero de Buenaventura por teorizar el inconsciente dentro de la práctica teatral.

Asimismo, hemos señalado el liderazgo de los autores, en tanto que directores, en el proceso de formación de grupos teatrales independientes, responsables de sus medios de producción y de una comunicación propia con el público. Su afianzamiento como teóricos de la práctica teatral se consolida, en ambos casos, con la publicación de obras de aporte fundamental en las que sostienen conceptualmente sus poéticas, y con su colaboración en la fundación de centros de difusión, formación e investigación teatral, vinculados a proyectos culturales y de inserción social. En la misma línea, el exilio boaliano y los numerosos encuentros y festivales de teatro propiciaron un acercamiento personal de los autores y actuaron como vehículo de intercambio de experiencias y de conocimiento de sus trabajos, siendo igualmente determinantes en la difusión y afianzamiento de sus propuestas dramáticas.

Paralelamente a esta logística común, uno de los ejes que respalda nuestro enfoque de lectura dialógica es la función descolonizadora que ambos atribuyen a la actividad teatral. En consonancia con los presupuestos de la

teoría postcolonial, los dramaturgos llevan a cabo un replanteamiento del proceso histórico-político de sus países, comprometido en proyectar las aspiraciones y problemáticas sociales y culturales de las comunidades. Hermanados con el espíritu de valoración del patrimonio cultural enunciado por el Nuevo Teatro, hemos constatado que los autores plantean la idea del teatro como elemento de formación cultural mediante el desarrollo de estéticas muy similares que oscilaron, en ambos casos, entre la “nacionalización” de obras clásicas, adaptadas a las circunstancias sociales nacionales, y una estética de corte nacionalista, de expresión popular, inspirada en la literatura oral y en el rescate de la tradición folclórica.

En particular, hemos señalado que ambos conciben obras alrededor de sucesos de la historia nacional cuya importancia ha sido soslayada en los textos oficiales, con el fin de investigar las causas y los efectos de los mecanismos de contradicción y homogeneización cultural que toman lugar en los acontecimientos históricos. A este cometido responden *Arena conta Tiradentes* y *Soldados*, dos producciones dramáticas de archivo que hemos sometido a nuestro análisis. Por una parte, hemos comprobado que el Teatro Arena toma como punto de partida el referente histórico de la Conspiración Minera para crear una analogía alusiva a los abusos del régimen militar de la década del sesenta y al imperialismo de las hegemonías extranjeras. En la misma línea, la compañía teatral caleña recurre al teatro-documento como estrategia para confrontar el texto histórico oficialista de los terratenientes y el texto oral de los testigos de la Huelga de las Bananeras y, de ese modo, poner en evidencia los discursos camuflados del poder y analizar el modo como la violencia penetra sistémicamente en las instituciones y se desarrolla en historias individuales de deshumanización tanto de víctimas como de victimarios que constituyen, en definitiva, un testimonio histórico fundamental a través del cual podemos leer la intrahistoria del país. De su lectura contrastada, se pueden sintetizar las concepciones teatrales de los autores sobre la lucha contra el colonialismo cultural: la recuperación de la autonomía y de la identidad se logra mediante un conocimiento del pasado histórico y una actualización de la tradición nacional;

de ahí el interés por revisar y corregir las diversas versiones de la historiografía oficial. En su conjunto, las obras promueven un nuevo sentido histórico fundamental para la memoria colectiva del pueblo y, en última instancia, se enlazan con la práctica intelectual de los estudios culturales latinoamericanos.

Para avalar el compromiso activista de los dramaturgos, hemos valorado la importancia de la teoría y práctica brechtiana como uno de los antecedentes estético-políticos más determinantes en sus poéticas. Tanto Boal como Buenaventura adaptan obras del maestro alemán y emplean procedimientos estéticos del teatro épico, como las técnicas de distanciamiento, para generar dinámicas más participativas en el público. El empleo de las técnicas del teatro-documento y la creación del sistema *Coringa* son algunas de las estrategias ensayadas por los dramaturgos que procuran poner en práctica el ideario brechtiano. Además, hemos matizado que el trabajo de Boal consolida la disolución de la “cuarta pared” propugnada por Brecht, a través de la anulación de fronteras entre actor y espectador lograda con las modalidades performáticas del Teatro Fórum y del Teatro Invisible. En este sentido, hemos planteado la recepción del legado brechtiano en las poéticas de Boal y Buenaventura desde la perspectiva de los complejos procesos de transculturación o transmisión cultural, una de las líneas de reflexión teórica de los estudios culturales latinoamericanos. Bajo este enfoque, se ha procurado demostrar que la originalidad del Nuevo Teatro consiste en el proceso de intercambio y de asimilación libre y creativa de las técnicas brechtianas por parte de nuestros dramaturgos, en particular de su visión del teatro como paradigma de la acción transformadora.

Por otro lado, nos hemos detenido en la extensa literatura crítica que cuestiona la eficacia y la posibilidad real de cambio social promocionada por este tipo de teatro activista, así como las contradicciones existentes entre praxis y fundamentación ideológica en los trabajos de Brecht y Boal. Para contrarrestar las valoraciones más escépticas, hemos recuperado algunas lecturas que rehabilitan el impulso utópico, subyacente a estas prácticas, para alcanzar una

mejor comprensión sobre los espacios de reflexión y significación social ejercitados por Boal y Buenaventura. En ese sentido, hemos valorado el planteamiento foucaultiano de la heterotopía para sugerir que tanto el TO como el teatro de creación colectiva constituyen contraespacios o espacios dialécticos alternativos que responden al cometido postcolonial de exhibir las fisuras y las incoherencias de las instituciones dominantes en sus regímenes espaciales. A nuestro juicio, la heterotopía se configura en sus dramaturgias como enclave de reflexión y de emancipación social, en el que se puede ahondar en la otredad y en las conductas alternativas sin reducirlas a productos meramente oníricos. Además, en la estela de la teorización postcolonial, el potencial antihegemónico de estas dramaturgias de creación colectiva las convierte en *loci* de enunciación de las demandas y expectativas de los sujetos subalternos y de las (sub)culturas tradicionalmente marginadas.

En el cuarto capítulo de nuestro trabajo, hemos consolidado nuestra lectura intertextual partiendo de un denominador común que legitima nuestra propuesta comparada: la creación colectiva. El análisis del *modus operandi* de sus métodos de trabajo colectivo permite concluir que los autores comparten fundamentalmente tres directrices: el replanteamiento de la estructura teatral y los enfoques en torno a la dramaturgia del actor y del espectador.

En efecto, sus propuestas de reformulación de los procedimientos formales incidieron en la ruptura de la estructura jerarquizada de la compañía y en la introducción del sistema de conjunto, lo cual conllevó que el marco funcional de la producción teatral consistiera, según los autores, en la participación responsable y colectiva del equipo en todas las fases del trabajo teatral. Mediante este sistema de trabajo cooperativo, los autores cuestionaron ineludiblemente la relación piramidal entre director y actor y la preponderancia de las funciones de dirección y autoría, substituyendo la noción de autoridad convencional del director por la función de liderazgo en un proceso creado en conjunto. Hemos matizado, sin embargo, que esta colectivización de funciones es objeto de un estudio más sistematizado en la obra de Buenaventura, aunque en ambos casos se trate de un proceso metodológico que no parte de un

presupuesto sino que se establece como resultado de la práctica, de forma empírica, reflexiva y articulada con el grupo.

Asimismo, hemos resaltado que la organización del trabajo colectivo patrocinó una disolución de las fronteras de género y facilitó la intervención de Jacqueline Vidal y Cecilia Boal en importantes funciones del proceso teatral, tales como la dirección escénica, la escenografía teatral, como actrices, además de colaboradoras y co-autoras de obras de conceptualización teórica de los dramaturgos. Además, es innegable su labor en el desarrollo, preservación y continuidad del legado de sus compañeros durante y después del Nuevo Teatro.

Con respecto a la organización interna teatral, los autores preconizaron cambios sustanciales en la base del esquema convencional. En particular, hemos señalado que el montaje de la obra deja de estructurarse en actos y escenas para depender del modo de organización del actor/grupo y que se produce un desplazamiento de la autoridad del lenguaje verbal frente a otros lenguajes del espectáculo que cobran más importancia en la producción. Además, el nuevo concepto de montaje amplía el espacio de representación a lugares públicos y propicia una consecuente liberación de los rituales teatrales convencionales, particularmente extremada por Boal en sus formas teatrales no institucionalizadas (Teatro Invisible y Teatro Fórum). En su conjunto, estos planteamientos respondieron a la necesidad de descentralizar el concepto burgués de consumo para producir un teatro estrechamente vinculado a la comunidad.

Uno de los núcleos en los que asienta el trabajo colectivo de los autores consiste en el protagonismo concedido al actor en la dramaturgia, mediante su intervención en todos los niveles del proceso de producción teatral y su relación con el público. En esta materia, los autores coinciden en el empleo de la improvisación como herramienta del trabajo de creación actoral, aunque difieren significativamente en su modo de aplicación teatral. Mientras Buenaventura propone el uso de la improvisación por analogía como la base del proceso de montaje en el ámbito del teatro espectáculo, Boal plantea su

utilización, sin ensayo previo, durante la puesta en escena de los experimentos performáticos de teatro ensayo o “impro-espectáculos” (Teatro Periódico, Teatro Fórum y Teatro Invisible).

En común, comprobamos que, por medio de la improvisación, el actor adquiere nuevas funciones de dirección y coordinación en el proceso de creación, particularmente visible en la nueva relación de grupo-texto formulada por Buenaventura y en la gestión de espectáculos del TO con un alto nivel de imprevisibilidad. Además, los dramaturgos proponen una conversión del actor-intérprete en actor-creador a través de la improvisación por analogía practicada por el TEC y por medio de la libertad creadora proporcionada por el teatro ensayo de Boal. Asimismo, los actores se asumen como emisores y receptores encargados de representar la visión del público y transportarla al escenario, a través de las versiones posteriores del TEC o por medio de la Dramaturgia Simultánea del TO. En lo referente a esta cuestión, la propuesta de Boal tiene la particularidad de ampliar la función interpretativa del actor mediante la representación en escena ya no del individuo o del personaje sino del grupo de espectadores.

Por otra parte, Buenaventura insiste en utilizar la improvisación en la configuración de los diferentes códigos del espectáculo, mientras que Boal sigue una línea de teatro ensayo en la cual la improvisación se emplea incidiendo en el análisis de los procesos de opresión que sufre el ser humano como ser social.

Por último, las propuestas de los autores se consolidan con la supresión de fronteras entre actores y público y la intervención del espectador, en diferentes grados, en el proceso de producción colectiva. En común, los autores proponen la creación de foros de discusión que pueden organizarse después de la exhibición de las obras, como en el TEC, o durante el espectáculo, con la Dramaturgia Simultánea. En ambos casos, se plantea la creación de un espacio a través del cual el público se asume como co-creador o dramaturgo colectivo que propone cambios en la acción que pueden representarse al instante, como propone Boal, o ser incluidos, en el caso del TEC, en las siguientes versiones de la obra, como se ejemplifica en *Soldados*. Además, Boal refuerza los grados de

intervención del espectador (Dramaturgia Simultánea, Teatro Imagen, Teatro Fórum y Teatro Invisible) con la propuesta del espect-actor, planteando su incorporación física en escena y su conversión en protagonista de la acción dramática. Estos experimentos teatrales “inacabados”, que Taylor designa como actos en vivo o repertorio, marcan un punto de inflexión en los estudios de teatro: el drama se convierte en performance y el escenario deja de ser el espacio de una transcripción para convertirse en un punto de partida donde se valora el proceso en lugar del resultado y la enunciación en lugar del enunciado. Del análisis de algunos ejemplos de los escenarios (in)visibles y del fórum boaliano, comprobamos su condición de ruptura y desafío anti-institucional y su importancia en tanto lente metodológico que posibilita estudiar prácticas sociales cotidianas (conductas de ciudadanía, género, etnicidad, identidad sexual) que inciden sobre procesos de transmisión de memoria y construcción de identidad. Estas modalidades lograron ir más allá del fenómeno artístico para poner de manifiesto su potencial social e interrumpir el espectáculo hegemónico de dominación cultural, así como replantear cuestiones sobre las fuentes válidas y autorizadas de conocimiento, poder artístico e intelectual.

Por consiguiente, hemos concluido que la obra colectiva resulta de la interacción entre actor-espectador, complementada por el aporte del equipo teatral, y que tanto los espectáculos terminados del TEC como las modalidades performáticas de Boal constituyen obras abiertas, polifónicas, únicas e irrepetibles. En distintos moldes, ambos cuestionan los límites entre géneros (teatro/performance), diluyendo las barreras convencionales de las artes, con un aporte personal que induce a la abolición de la distancia estética con el público, con un impacto eminentemente político y social.

En última instancia, los autores establecen que tanto la dramaturgia del actor como la dramaturgia del espectador consolidan el proceso de creación colectiva y constituyen un requisito fundamental para la renovación del arte escénico latinoamericano y la creación de una dramaturgia nacional. Por consiguiente, desempeñan un papel fundamental en la concientización social

del individuo en el proceso revolucionario de liberación y transformación social preconizado por los autores.

En suma, teniendo en cuenta las similitudes que hemos señalado entre sus métodos dramatúrgicos y las diferencias que hemos apuntado en sus tratamientos creativos, podemos concluir que las relaciones dialógicas entre Boal y Buenaventura son de interferencia y de contacto por influencia y representan un caso de intertextualidad por inclusión. En efecto, hemos observado que existe entre ambos una asimilación articulada y revitalizadora de sus referencias formales y literarias que está presente en la significación de sus métodos de creación, sin particular incidencia de un autor con respecto al otro y sin que se verifique una relación inevitable de causalidad entre sus obras. Nuestro planteamiento se acerca al concepto de psicología de la creación enunciado por Guillén para explicar los fenómenos de influencia o de “contaminación”, aunque no se pueda demostrar con exactitud qué referencias textuales se asimilan. Con todo, la intensa y consciente actividad intertextual de Buenaventura, manifiesta en su producción “palimpsésica”, así como el potencial creativo y experimental compartido por los autores en los numerosos festivales y encuentros de teatro, sí generan vínculos entre ambos que viabilizan, en última instancia, nuestra propuesta de escritura en colaboración.

Partiendo de las metas formuladas para esta investigación, concluimos nuestro trabajo con la certeza de haber puesto de manifiesto los puntos de confluencia y de (des)encuentro más significativos entre las diferentes manifestaciones de creación colectiva puestas en escena por Augusto Boal y Enrique Buenaventura, redimensionando a la vez su ineludible transcendencia.

BIBLIOGRAFIA

I. Publicaciones de Augusto Boal

- _____ y Gianfrancesco GUARNIERI (1967), *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana.
- _____ (1973), *Crônicas de Nuestra América*. São Paulo: Codecri.
- _____ (1976), *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1977a), *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1977b), *Técnicas latino americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. Coimbra: Centelha.
- _____ (1977c), *Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: Codecri.
- _____ (1978), *Murro em Ponta de Faca*. São Paulo: Hucitec.
- _____ (1980), *Stop: c'est magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1986a), *Teatro de Augusto Boal*. São Paulo: Hucitec, vols. 1 y 2.
- _____ (1986b), *O Corsário do Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1990), *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1991), *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 10^a ed.
- _____ (1992), *O Suicida com medo da morte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1996a), *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (1996b), *Aqui ninguém é burro!* Rio de Janeiro: Revan.
- _____ (1998), *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (2000), *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record.

- _____, ed. ampl. (2001) *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- _____ (2003), *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____ (2009), *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____ (2013), "Brecht e, modestamente, eu!". Instituto Augusto Boal (blog oficial). Disponible en:
<http://institutoaugustoboal.org/2013/06/13/brecht-e-modestamente-eu/> [Consultado el día 20 de febrero de 2015]

II. Publicaciones de Enrique Buenaventura

- _____ (1962), "En busca de un método para la enseñanza teatral", en *Periódico del Teatro Escuela de Cali*. Cali: Archivo del TEC, 1-3.
- _____ (1963), *Teatro*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo.
- _____ (1967), *La trampa*. Ms. Archivo del TEC.
- _____ (1969a), "El Arte no es un Lujo", en COPERFMAN, Eduard et al. (1969), *Teatros y Política*. Buenos Aires: Ed. La Flor, 110-120.
- _____ (1969b), *Qué es el T.E.C.* Cali: Publicaciones TEC.
- _____ (1969c), *Historia de una bala de plata*. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC.
- _____ (1972), "Teatro y cultura", en *Primer Acto*, n° 145, 33-42.
- _____ (1973-1974), "El teatro y la historia", en *Primer Acto*, n° 163/164, 28-34.
- _____ (1974a), "Teatro y política", en *Conjunto*, n° 22, 90-96.
- _____ (1974b), *Anexo número 2: ejemplo del proceso de la improvisación y del acercamiento al texto*. Cali: Seminario de la Regional de occidente de la CCT.
- _____ (1975a), "Teatro o 'taetro': diálogo entre dos maneras de ver", en *Estravagario*, Suplemento de *El Pueblo* (3 de febrero). Cali, 1-5.

- _____ (1975b), "Proyección del trabajo. Notas sobre el Método. TEC.", en *Trabajo Teatral*. Cali, nº 4 (enero-febrero), 37-57.
- _____ y Jacqueline VIDAL (1976), "Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC", en *Cuadernos de Teatro 3 y 4: Teoría y práctica del teatro*. Cali: Comisión de Publicaciones de la CCT, 102-135.
- _____ (1977a), "Por qué otra vez *La Diestra*", en *Poligramas 4*. Colombia: Universidad del Valle, 128-135.
- _____ (1977b), *Teatro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- _____ (1978a), "Artistas y obreros en el Nuevo Teatro", en *Documentos Políticos*, 40-43.
- _____ (1978b), "La interpretación de los sueños y la improvisación teatral", en REYES, Carlos y Maida WATSON, ed. (1978b), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 297-313.
- _____ (1978c), "Teatro y cultura", en REYES, Carlos y Maida WATSON, ed. (1978b), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 285-296.
- _____ (1979), "El Nuevo Teatro y sus relaciones con la estética". Conferencia en el I Congreso de la CCT. Archivos del TEC, s/p.
- _____ (1980a), "Apuntes para un método de creación colectiva", en *Primer Acto*, nº 183, 73-82.
- _____ (1980b), *El Nuevo Teatro y el movimiento de la liberación cultural: teatro-poesía-novela moderna*. Medellín: Publicaciones Colombiano.
- _____ (1980c), "Ensayo de dramaturgia colectiva", en *Conjunto*, nº 43, 18-26.
- _____ (1981a), "Actualidad de los clásicos". Conferencia en la Cámara de Comercio de Medellín. Archivos del TEC, s/p.
- _____ y Jacqueline VIDAL (1981b), "El debate del teatro nacional", en *Conjunto*, nº 47, 14-23.
- _____ (1981c), "El teatro, un fin en sí mismo: Entrevista", en *Revista Nueva*, nº 77, 75-76.

- _____ (1983), *"El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro"*. Cali: Publicaciones del TEC.
- _____ (1984), "La dramaturgia en el Nuevo Teatro", en *Conjunto*, n° 59, 32-37.
- _____ (1985a), "Notas sobre dramaturgia". Archivos del TEC, s/p.
- _____ (1985b), "Dramaturgia sobre el actor". Cali: Publicaciones del TEC, n° 7, 1-8.
- _____ (1985c), "Notas sobre Kinesis y Proxemia", en *Actuemos III*, n° 17, 1-4.
- _____ (1985d), "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional", en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, n° 22:4, 42-46.
- _____ (1987), "Teatro y literatura". Ponencia leída en Cornell University (25 abril).
- _____ (1988a), "El enunciado verbal y la puesta en escena", en *Conjunto*, n° 77, 39-43.
- _____ (1988b), "El Nuevo Teatro". Bogotá: Publicación del CEDRA (Centro de Documentación e Investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana), 1.
- _____ (1990), *Los Papeles del Infierno y otros textos*. México D.F.: Siglo XXI.
- _____ (1992), *Máscaras y ficciones*. Cali: Universidad del Valle.
- _____ (1997), *Teatro Inédito*. Bogotá: Imprenta Nacional Presidencia de la República.
- _____ (2004), *Obra completa I: poemas y cantares*. Medellín: Universidad Antioquia.
- _____ (2007), *Diario de trabajo*. Cali: CITEB.
- _____ (s/f), "La creación colectiva como una vía del teatro popular". Cali: Archivo del TEC, 3-11.

III. Bibliografía general

- ABELLÁN, Joan (2001), *Boal cuenta Boal*. Barcelona: Institut del Teatre.
- _____ (2003), "Augusto Boal: pasado y presente del teatro brasileño", en *ADE Teatro*, n° 96, 92-94.
- ACERO, Marina (1998), *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus (Historia Crítica de la Literatura Hispánica), n° 34.
- ADLER, Heindrun y Adrián HERR, ed. (2003), *Extraños en dos patrias. Teatro latinoamericano del exilio*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- ADORNO, Theodor (1974), "Commitment", en *New Left Review*, vol. I, n° 87-88, 75-89.
- _____ (2004), *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- AGUIAR, Moysés (1998), *Teatro espontâneo e psicodrama*. São Paulo: Ágora.
- ALBUQUERQUE, Severino (1990), *Violent Acts: A Study of Violence in Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne University Press.
- ALDANA, Janeth (2008), "Consolidación del campo teatral bogotano. Del movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo", en *Revista Colombiana de Sociología*. Bogotá: Universidad Nacional, n° 30, 111-134.
- ALDRIDGE, Owen (1969), *Comparative literature: matter and method*. Urbana: University of Illinois Press.
- AMARAL, Marina et al. (2001), "Boal exilado", en *Caros Amigos*, vol. 4, n° 48, São Paulo, 21-22.
- ANDRADE, Elba y Hilde CRAMSIE, ed. (1991), *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Madrid: Verbum.
- ANDRADE, Renée (1982), *El Nuevo Teatro en Colombia*. Irvine: University of California [Tesis Doctoral].
- ARAUJO, Helena (1984), "Escritoras latinoamericanas: ¿por fuera del boom?", en *El Espectador*, n° 81, 16.
- ARCILA, Gonzalo (1983), *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS.

- ASENSI, Manuel, comp. (1990), *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.
- Autos da Devassa da Inconfidência Mineira* (1972). Rio de Janeiro: Edição do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol.9.
- BADER, Wolfgang, ed. (1987), *Brecht no Brasil: Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BAKHTINE, Mikhail (1984), *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- _____ (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1990), *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- BALSA, Miguel (2008), "Recourse to action: the renewal of politics and theater in Hannah Arendt, Antonin Artaud, and Augusto Boal", en *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, nº 46, 21-42.
- BARTHES, Roland, (1985), *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- _____ (1987), "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 65-73.
- BAUMAN, Richard (1977), *Verbal Art as Performance*. Rowley: Newbury House.
- BAYCROFT, Bernard (1986), *Brecht in Colombia: the rise of the new theatre*. Stanford University [Tesis Doctoral].
- BENNETT, Susan (1997), *Theatre Audiences: a theory of production and reception*. New York: Routledge.
- BERNHEIMER, Charles, ed. (1995), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- BEVERLEY, John (2003), "La Persistencia del Subalterno", en *Revista Iberoamericana*, nº 203, 335-342.
- BEZERRA, Antônia (2000) "Augusto Boal e as técnicas do arco-íris do desejo", en *Cadernos do JIPE-CIT*, nº 10, 24-32.
- BHABHA, Homi (2002), *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BIRINGER, Johannes (1991), *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

- BLECUA, Alberto (1981), "La literatura, signo histórico-literario", en José CASTILLO, ed. (1981), *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 110-144.
- BLOCH, Ernst (2004), *El principio esperanza I*. Madrid: Editorial Trotta.
- BLOOM, Harold (1973), *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 2ª ed.
- BOAL, Cecilia (2010) "Teatro do oprimido em Eaubonne", en *Metáxis: teatro do oprimido na Saúde Mental*. Rio de Janeiro: Masterprint, 6-9.
- BOAL, Julián (2000), *As imagens de um teatro popular*, trad. Augusto Boal. São Paulo: Hucitec.
- BOUDET, Rosa (1985), "Teatro Nuevo en Cuba: un recuento", en *Diógenes. Anuario crítico del teatro latinoamericano*. New York: Girol Books, vol. I, 83-92.
- BRADBURY, Malcolm y David PALMER, ed. (1974), *Crítica contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- BRANDÃO, Carlos (1981), *O que é método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense.
- BRECHT, Bertolt (1964), "The Popular and the Realistic", en *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 107-115.
- _____ (1968), *La persona buena de Sezuan: parábola dramática*. Madrid: Alfíl.
- _____ (1973), *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- _____ (1990), *La excepción y la regla*. Madrid: Alianza.
- _____ (2004), *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- BROOK, Peter (1989), *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires: Fausto Ediciones.
- _____ (1997), *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- BRUNEL, Pierre e Yves CHEVREL (1994), *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo XXI.
- BUENAVENTURA, Nicolás (1987), *La improvisación y el arte del actor*. Universidad del Valle [Tesis de Grado].
- BUSTAMANTE, Maris (2000), "Non-objective Arts in Mexico 1963-83", en FUSCO, Coco, ed. (2000), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London: Routledge, 225-239.

- BUTT, Gavin, ed. (2005), *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Oxford: Blackwell.
- CACIO, Roberto (1980), "Historia y realidad en el teatro de Enrique Buenaventura", en *Conjunto*, n° 46, 108-109.
- CAJIAO, Fernando, coord. (1992a), *Teatro colombiano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1992b), "Los años ochenta en Colombia: El derecho a ser distintos", en *Latin American Theatre Review*, vol. 25, n° 2 (Spring), 37-58.
- _____ (1992c), "Hacia un inventario", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 29, n° 30, 122-125.
- CALASANS, Selma (1984), "Arena Conta Tiradentes: uma experiência de teatro político", en *Revista Iberoamericana*, n° 126, 221-228.
- CALLINICOS, Alex (1995), *The Revolutionary Ideas of Marx*. London: Bookmarks.
- CAMPOS, Cláudia (1988), *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva.
- CANCLINI, Néstor (1996), "Cultural Studies Questionnaire", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 5, n° 1, 83-87.
- _____ (1997), *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- CARBONARI, Marília (2006), *Teatro épico en América Latina: estudio comparativo de la dramaturgia de las piezas 'Preguntas inútiles', de Enrique Buenaventura (TEC, Colombia) y 'O nome do sujeito' (El nombre del sujeto) de Sérgio Carvalho e Márcio Marciano (Companhia do Latão, Brasil)*. Universidade de São Paulo [Tesis de Máster].
- CARDONA, Mario, coord. (2003), *Enrique Buenaventura: clasificación y documentación de su obra teórica*. Grupo de investigación teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia. Acta del Consejo de la Facultad 007 (11 de julio).
- _____ (2006), "Enrique Buenaventura: acerca de un 'hombre de teatro' que transformó la enseñanza teatral en Colombia", en *Historia de la Educación Colombiana*. Universidad de Antioquia, n° 9, 123-138.

- _____ (2009), *Aportes pedagógicos del Maestro Enrique Buenaventura (1958-2003) a la educación teatral en Colombia*. Universidad de Nariño [Tesis Doctoral].
- CARRÉ, Jean-Marie (1957), *La literatura comparada*. Barcelona: Vergara.
- CASTILLO, Beliza (2013), "Psicodrama, Sociodrama y Teatro del Oprimido: analogías y diferencias", en CHESNEY, Luís y Mark DINNEEN, ed. (2013), *Teatr@: Revista de Estudios Culturales. Augusto Boal Revisitado*, n° 26, 117-139.
- CASTILLO, Susana y María SANDOZ (1973), "V Festival Latinoamericano de Teatro y la I Muestra Internacional", en *Latin American Theatre Review*, vol. 7, n° 1 (Fall), 49-70.
- CASTRO, Celso (2004), *Visões do golpe de 1964*. São Paulo: EDIOURO.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Eduardo MENDIETA, ed. (1998), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- _____ (2000), "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención' del otro", en LANDER, Edgardo, comp. (2000), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 145-161.
- CHAMBERS, Iain y Lidia CURTI, ed. (1996), *The Post-colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. New York: Routledge.
- CHESNEY, Luis (1990), *Balance de la creación colectiva en América Latina*. Cuaderno de Investigación Tetral, n° 34. Caracas: CELCIT.
- CIORANESCU, Alejandro (1964), *Principios de Literatura Comparada*. La Laguna: Ediciones de la Universidad.
- CLEMENS, Robert (1977), *Comparative literature as academic discipline: A statement of principles, praxis, standards*. New York: University Press.
- COHEN-CRUZ, Jan (2010), *Engaging Performance: Theatre as Call and Response*. New York: Routledge.
- COLLERAN, Jeanne y Jenny SPENCER, ed. (1998), *Staging Resistance: Essays on Political Theater*. Michigan: University Press.

- CONNOR, Steven (1989), *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- CORSTIUS, Jan (1968), *Introduction to the Comparative Study of Literature*. New York: Random House.
- CORVEIRAS, Antonio (1971), "París. TEC", en *RPA*, n° 134, 65-68.
- CORVIN, Michel (1998), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse.
- CROCE, Benedetto (1903), "La 'Letteratura Comparata'", en *La Critica*, vol. 1, 77-80.
- CUKIER, Rosa (2005), *Palabras de Jacob Levy Moreno. Vocabulario de citas del psicodrama, de la psicoterapia de grupo, del sociodrama y de la sociometría*. São Paulo: Ágora.
- CULLER, Jonathan (1997), *Literary Theory: a very short introduction*. Oxford: University Press.
- DACONTE, Eduardo (1977), "El método de creación colectiva en el teatro colombiano", en *Latin American Theatre Review*, vol. 11, n° 1 (Fall), 91-97.
- _____ et al. (1980), "Performance reviews", en *Latin American Theatre Review*, vol. 14, n° 1 (Fall), 91-106.
- _____ (1982), "V Festival Nacional del Nuevo Teatro: las fuentes inagotables del arte", en *Latin American Theatre Review*, vol. 16, n° 1 (Fall), 89-96.
- DAY, Stuart (2004), "Las huellas de Enrique Buenaventura", en *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, n° 37, 87-90.
- DÍAZ, Juan José (2007), "La terapia Gestalt en el marco de las nuevas tendencias en psicología", en *Revista de Terapia Gestalt*, n° 27, 22-32.
- DÍAZ, Néstor (1988), "IX Festival Internacional de Teatro (Manizales, 1987)", en *Latin American Theatre Review*, vol. 21, n° 2 (Spring), 95-98.
- DÍEZ, Luys (1981a), "Un festival para Nueva York: Teatro Popular Latinoamericano", en *Latin American Theatre Review*, vol. 14, n° 2 (Spring), 71-77.
- _____ (1981b), "Entrevista con Enrique Buenaventura", en *Latin American Theatre Review*, vol. 14, n° 2 (Spring), 49-55.

- DOMENICI, Mauricio (1995), "Hacia otro modelo de formación teatral", en *Gestus*. Bogotá, nº 26 (agosto), 23-24.
- DRISKELL, Charles (1975), "An Interview with Augusto Boal", en *Latin American Theatre Review*, vol. 9, nº 1 (Fall), 71-78.
- DUBATTI, Jorge (2011), *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- DUQUE, Fernando (1975), *Guadalupe Años Cincuenta (1975): Un paradigma Brechtiano del Teatro Latinoamericano desde la creación colectiva*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- _____ y Jorge PRADA (2004), *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores.
- ĎURIŠÍN, Dionýz (1984), *Theory of literary comparatistics*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
- EAGLETON, Terry (1997), *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós.
- ECO, Umberto (1990), *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel.
- EIDELBERG, Nora (1979), "La ritualización de la violencia en cuatro obras teatrales hispanoamericanas", en *Latin American Theatre Review*, vol. 13, nº 1 (Fall), 29-37.
- El Galpón: un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio* (1983). Publicación de la Institución teatral El Galpón de Uruguay en México.
- ELLIS, Lorena (1992), *Brecht's Reception in Brazil*. New York: Peter Lang.
- _____ (1994), "El legado de Brecht en Brasil", en *Tramoya*, nº 40-41, 67-74.
- ENRIGHT, Robert (1986), "The Theatre of the Oppressed: To Dynamize the Audience", en *Canadian Theatre Review*, nº 47 (Summer), 41-49.
- ESPENDER, Maida (1976), "Enrique Buenaventura's theory of the committed theatre", en *Latin American Theatre Review*, vol. 9, nº 2 (Spring), 43-47.
- ESPINOSA, Carlos (1976), "La Yaya. El teatro en manos del pueblo", en *Conjunto*, nº 27, 2-18.

- ESQUIVEL, Catalina (2014), *Teatro La Candelaria: Memoria y Presente del Teatro Colombiano: Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI*. Universidad Autónoma de Barcelona [Tesis Doctoral].
- ESSLIN, Martín (1976), *An anatomy of drama*. London: Temple Smith.
- EVENSON, Mark Calvin (1995), *Rethinking the heroic: demystification and revision of history in the nuevo teatro*. Madison: University of Wisconsin.
- FERNÁNDEZ, María e Isabel MONTERO (2012), *El Teatro como Oportunidad. Un enfoque terapéutico desde la Gestalt y otras corrientes humanistas*. Barcelona: Ridgen.
- FILLOLA, Antonio (2001), *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1994), "El Postmoderno: ¿continuación o fin de lo Moderno?", en *Criterios*. La Habana, nº 31, 49-64.
- FOSTER, David (1998), *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Galerna.
- FOSTER, Hall (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (1978), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- _____ (1997) "Los espacios otros", en *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, nº 7, 83-91.
- _____ (2008) "Topologías (dos conferencias radiofónicas)", en *Fractal*, nº 48, 39-51.
- FREDERICO, Celso (1987), *A esquerda e o movimento operário 1964/1984*. São Paulo: Novos Rumos.
- FREIRE, Paulo (1980), *Conscientização: teoria e prática da liberação*. São Paulo: Moraes.
- _____ (1984), *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____ (1987), *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- _____ (1989), *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____ (1992), *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FREUD, Sigmund (1983), *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza.
- FUSCO, Coco, ed. (2000), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London: Routledge.
- FUCHS, Elinor (1996), *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- GADOTTI, Moacir (2009), "A Pedagogia e o Teatro do Oprimido. Onde as idéias de Freire encontram as de Boal?". Primera Conferencia Internacional del Teatro del Oprimido. Río de Janeiro: CTO Río.
- GALEANO, Eduardo (1982), *Las venas abiertas de América Latina*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA, Eva (2002), "Taller del teatro del oprimido: una experiencia con Augusto Boal", en *Dr@mateatro: revista digital*, nº 6, disponible en http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/n_0006/06TEATRODELOPRIMIDO.pdf [Consultado el 10 de febrero de 2015]
- GARCÍA, Manuel (2003), "Augusto Boal, Antonio Gramsci e Paulo Freire: teatro e dinámicas de concientización e participación social", en *Adaxe: revista de estudos e experiências educativas*, nº 19, 81-104.
- GARCÍA, Santiago (1994), *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria, vol. I.
- _____ (2002), *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria, vol. II.
- GARZÓN, Francisco, ed. (1978), *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de Cultura.
- _____ (1980), "El IV Festival Nacional del Nuevo Teatro colombiano: una trinchera del mejor teatro", en *Conjunto*, nº 45, 77-92.
- GEIROLA, Gustavo (2000), *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Irvine: Gestos.

- _____ (2013), *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires, Los Angeles: Argus-a Artes y Humanidades.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GEORGE, David (1995), "Theatre of the Oppressed and Teatro de Arena: in and out of context", en *Latin American Theatre Review*, vol. 28, nº 2 (Spring), 39-54.
- _____ (2000), *Flash and Crash Days: Brazilian theater in the post-dictatorship period*. New York: Garland Publishing.
- GIELLA, Miguel Ángel (1994), *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- GIL-ALBARELLOS, Susana (2006), *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GILBERT, Helen y Joanne TOMPKINS (1996), *Post-colonial Drama: theory, practice, politics*. London: Routledge.
- GNISCI, Armando, ed. (2001), *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- GOLDBERG, RoseLee, (2005), *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Thames and Hudson.
- GOLDFEDER, Sonia (1977), *Teatro de Arena e Teatro Oficina: o político e o revolucionário*. Universidade Estadual de Campinas [Tesis de Máster].
- GOMES, Mariana (2013), *O Teatro do Oprimido e a resistência de Caliban: 'A Tempestade', de Shakespeare, e a de Augusto Boal*. Universidade Federal de Viçosa [Tesis de Postgrado].
- GONZÁLEZ, Elvia María (1998), *Corrientes pedagógicas contemporáneas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- GONZÁLEZ, Patricia (1980), "El IV Festival del Nuevo Teatro", en *Latin American Theatre Review*, vol. 14, nº 1 (Fall), 79-90.
- _____ (1981), *El Nuevo Teatro en Colombia*. Universidad de Texas- Austin [Tesis Doctoral].

- _____ (1984), "El evangelio, la evangelización y el teatro: El Nuevo Teatro colombiano", en *Conjunto*, nº 61/62, 45-50.
- GUAL, Carlos García (1995), "Breve presentación", en 1616. *Revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, IX, 7-8.
- GUILLÉN, Claudio (1959), "The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature", en FRIEDERICH, Werner, ed. (1959), *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Associations*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, vol. 1, 175-192.
- _____ (1971), *Literature as system. Essays towards the theory of literary history*. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (1985), *Entre lo uno y lo universo. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- _____ (1989), *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (2001), *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- GRÜNER, Eduardo (1998), "Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek", en JAMESON, Frederic y Slavoj ŽIŽEK (1998), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 11-64.
- GUHA, Ranajit y Gayatri SPIVAK, ed. (1988), *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press.
- GUYARD, Marius-François (1957), *La literatura comparada*. Barcelona: Vergara.
- HALL, Stuart (1996a), "Cultural Studies and its Theoretical Legacies", en DURING, Simon, ed. (1999), *The Cultural Studies Reader*. New York, London: Routledge, 2ª ed., 97-112.
- _____ (1996b), "When was 'the postcolonial' thinking at the limit?", en CHAMBERS, Iain y Lidia CURTI, ed. (1996), *The Post-colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. New York: Routledge, 242-260.
- HARDING, James y Cindy ROSENTHAL, ed. (2006), *Restaging the Sixties: Radical Theaters and Their Legacies*. Michigan: University Press.

- HAZARD, Paul (1935), *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Éditions Boivin et Cie.
- HELIODORA, Bárbara (1969), "Theatre in Rio de Janeiro, 1968", en *Latin American Theatre Review*, vol. 3, n° 1 (Fall), 49-59.
- HERNANDO, César (2009), "Augusto Boal en cinco imágenes", en *ADE Teatro*, n° 126, 198-202.
- HUGHES-ZARZO, Megan (2005), "Descubriendo los hilos de las marionetas: la influencia del teatro épico en *La trampa de Buenaventura*", en *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 16 (enero-junio), 51-71.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York, London: Routledge.
- INNIS, Robert (2009), *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*. Indianapolis: University Press.
- ISER, Wolfgang (1987), "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en MAYORAL, Antonio, coord. (1987), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 215-244.
- JAMESON, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JARAMILLO, María (1986), *El Nuevo Teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá: Memoria.
- _____ (1989), "La proyección teatral de la masacre de las bananeras", en *Latin American Theatre Review*, vol. 23, n° 1 (Fall), 89-103.
- _____ (1991), "Nuevas perspectivas en el teatro colombiano", en *Latin American Theatre Review*, vol. 25, n° 1 (Fall), 97-105.
- _____ (1992a), *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- _____ (1992b), "La mujer en la dramaturgia colombiana", en *Teatro: revista de estudios teatrales*, n° 2, 89-104.
- _____ y Mario YEPES (1997), *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- _____ y Betty OSORIO (2007), "El legado de Enrique Buenaventura", en *Revista de Estudios Sociales*, nº 17, 107-112.
- JAUSS, Hans (1976), *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- _____ (1978), *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- _____ (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- _____ (1987), "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en MAYORAL, Antonio, coord. (1987), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 59-86.
- JEUNE, Simon (1968), *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris: Minard.
- JIMÉNEZ, Jesús (2011), "Valle-Inclán en Hispanoamérica: los espectáculos de Alberto Castilla: de *Los cuernos de don Friolera* a *Tirano Banderas* (1968), en *Don Galán: revista de investigación teatral*, nº1, 1-8.
- JODOROWSKY, Alejandro (1965), *Teatro pánico*. México: Era.
- JUNG, Carl (2009), *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Madrid: Paidós.
- KERSHAW, Baz (1999), *The Radical in Performance: between Brecht and Baudrillard*. New York: Routledge.
- _____ (2001), "Review of Legislative Theatre", en *Theatre Research International*, 26:2, 209-221.
- KIRBY, Michael (1969), "Environmental Theatre", en KIRBY, Ernest, ed. (1969), *Total Theatre*. New York: Dutton, 265-280.
- KRISTEVA, Julia (1967), "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en *Critique*, nº 239, 438-465.
- _____ (1978), *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- KUSHNER, Eva (1995), "Towards a typology of Comparative Literature Studies?", en AA.VV. (1995), *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association. Powers of Narration*. Tokyo: University of Tokyo Press, vol. 3, 502-510.
- LANDER, Edgardo, comp. (2000), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

- LARA, Luis (2006), "Lo grotesco como forma de expresión en los personajes de *La orgía* de Enrique Buenaventura", en *Hybrido: arte y literatura*, nº 8, 56-61.
- LARSEN, Neil (1995), "The cultural studies movement and Latin America. An Overview", en *Reading North by South. On Latin American Literature, Culture and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 189-196.
- _____ (1998), "Cultural Studies Questionnaire", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 7, nº 2, 245-248.
- LAVENDER, Andy (1995), "Theatrical Utopia", en *New Statesman & Society*, vol. 8, Issue 336, 32.
- LEGRAND, Catherine (1986), *Frontier Expansion and Peasant Protest in Colombia, 1830-1936*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006), *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- LEITCH, Vincent (1994), "Cultural Studies: United States", en GRODEN, Michael y Martin KREISWIRTH, ed. (1994), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 179-182.
- LEÓN, Gaspar (1987), "Rastreando las huellas del Festival de Teatro de Manizales", en *El Espectador*, nº 232, 8-11.
- LEVIN, Harry (1968), "Thematics and Criticism", en DEMETZ, Peter et al., ed. (1968), *The disciplines of Criticism: essays in literary theory, interpretation and history*. New Haven, London: Yale University Press, 125-145.
- LEVY-DANIEL, Héctor (2008), "La técnica del actor épico. Una introducción", en DUBATTI, Jorge, coord. (2008), *Historia del actor*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 171-186.
- LIMA, Eduardo (2013), *Procedimentos formais do jornal Injunction Granted (1936), do Federal Theatre Project, e de Teatro Jornal: Primeira Edição (1970), do Teatro de Arena de São Paulo*. Universidade de São Paulo [Tesis de Máster].
- LOTMAN, Yuri (1982), *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LUZURIAGA, Gerardo (1971), "El cuarto Festival de Manizales", en *Latin American Theatre Review*, vol. 5, nº 1 (Fall), 4-15.

- _____ (1978), "Rumbos del Nuevo Teatro", en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Cultura Hispánica, vol. 2, 1305-1316.
- LYOTARD, Jean-François (2000), *La Condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- LLOVET, Jordi et al. (2005), *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- MAGALDI, Sábato (1998), *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva.
- MARINO, Adrián (1998), "Replantearse la literatura comparada", en ROMERO, Dolores, ed. (1998), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros, 37-85.
- MARTIN, Carol y Henry BIAL, ed. (2001), *Brecht Sourcebook*. London, New York: Routledge.
- MARTÍNEZ, Gilberto (1974), "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht", en *Conjunto*, nº 20, 106-126.
- MATTELART, Armand y Érik NEVEU (2004), *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós.
- MAXWELL, Kenneth (2004), *Conflicts and Conspiracies: Brazil and Portugal 1750-1808*. New York, London: Routledge.
- MEIRELES, Cecília (1989), *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MICHALSKI, Yan (1989), *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, disponible en:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18028/aderbal-freire-filho>
[Consultado el día 20 de febrero de 2015]
- MIGNOLO, Walter (1996), "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en STEPHAN, Beatriz, ed. (1996), *Cultura y Tercer Mundo. 1. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nueva Sociedad, 99-136.
- _____ (1997), "Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas. La *Ratio* entre la localización geográfica y la subalternización de

- conocimientos", en *Dissens. Revista Internacional de Pensamiento Latinoamericano*, Tübingen, nº3, 1-18.
- _____ (1998), "Cultural Studies Questionnaire", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 7, nº 1, 111-119
- MILLING, Jane (1967), *Modern theories of performance: from Stanislavski to Boal*. Hampshire: Palgrave.
- MONEGAL, Antonio, Enric BOU y Darío VILLANUEVA, coord. (1999), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid, Santiago de Compostela, Barcelona: Castalia, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad Pompeu Fabra.
- MONLEÓN, José (1972), "Enrique Buenaventura (Entrevista)", en *Primer Acto*, nº 145, 22-32.
- _____ (1978), *América Latina: teatro y revolución*. Caracas: CELCIT.
- _____ (1980), "Utopía y realidad en el teatro latinoamericano", en *Latin American Theatre Review*, vol. 13, nº 2 (Summer), 23-29.
- _____ (1990), "Creación colectiva: la pasión de los 70", en *La Escena Latinoamericana - El teatro latinoamericano 1965-1975: Una Memoria*, nº 4, 1-10.
- _____ (2004), "El Maestro Enrique Buenaventura", en *Primer Acto*, nº 302, 126-128.
- MORAÑA, Mabel, ed. (2000), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- MORELOS, Ronaldo (1999), *Symbols and Power in Theatre of the Oppressed*. Queensland University [Tesis de Máster].
- MORENO, Jacob (1977), *Psicomúsica y psicodrama*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (1993), *Psicodrama*. Buenos Aires: Lumen, 6ª ed.
- MUGUERCIA, Magaly (2008), *El Teatro latinoamericano a fines del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas.
- NEDERVEEN, Jan y Parekh BHIKHU (1995), "Shifting Imaginaries: Decolonization, Internal Decolonization, Postcoloniality", en

- NEDERVEEN, Jan y Parekh BHIKHU, ed. (1995), *Decolonization of Imagination: Culture, Knowledge and Power*. London: Zed Books, 1-19.
- NUNES, Francisco (2010), *Palco ou plateia? A progressiva falta de assento nos teatros de Brecht, Moreno e Boal*. Universidade de Brasília [Tesis de Máster].
- NUNES, Silvia (1990), *Teatro do oprimido: revolução ou rebeldia?* Universidade Católica do Rio de Janeiro [Tesis de Máster].
- O'SULLIVAN, Carmel (2001), "Searching for the Marxist in Boal", en *Drama Education. The Journal of Applied Drama and Performance*, vol. 6, nº1, 85-97.
- OBREGÓN, Osvaldo (1983), "Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia", en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº 40, 17-45.
- OLIVEIRA, Érika y Maria ARAÚJO (2012), "Aproximações do teatro do oprimido com a Psicologia e o Psicodrama", en *Psicologia: Ciência e Profissão*, vol. 32, nº 2, 340-355.
- OLIVEIRA, Sirley Cristina (2003), *A Ditadura Militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros. Em cena: 'Arena conta Tiradentes' (1967) e 'As Confrarias' (1969)*. Universidade de Uberlândia [Tesis de Máster].
- OLIVER, William, ed. (1971), *Voices of Change in Spanish American Theatre*. Austin: University of Texas Press.
- ORTIZ, Fernando (1987), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- PATRIOTA, Rosangela (2005), "A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos", en *Historia*, vol. 24, nº2, 79-110.
- PAVIS, Patrice (1986), "Sobre la noción brechtiana de Gestus", en *Conjunto*, nº 62, 111.
- _____ (1998), *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: Universidad Arcis.

- _____ (2007), *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- PEIXOTO, Fernando (1981a), "Quando o povo assiste e faz teatro", en *Pensão e Liberdade* (Grupo de Teatro Forja dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema). São Paulo: Hucitec.
- _____ (1981b), *Uma introdução ao teatro dialético*. Paz e Terra: Rio de Janeiro.
- PELLETTIERI, Osvaldo y Eduardo ROVNER, ed. (1996), *La puesta en escena de Latinoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ ed. (1998), *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ ed. (2001), *Tendencias Críticas en el Teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- PERALES, Rosalina (1989-1993), *Teatro hispanoamericano contemporáneo: 1967-1987*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- PERCIA, Marcelo (2010), *Inconformidad, arte, política y psicoanálisis*. Buenos Aires: La Cebra.
- PERLS, Fritz (1976), *El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*. New York, London: Routledge.
- PIANCA, Marina (1985), "Caminos del Nuevo Teatro", en *Diógenes. Anuario Crítico del Teatro latinoamericano*. Ottawa: Girol Books, 7-18.
- _____ (1990), *El teatro de nuestra América: un proyecto continental 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- _____ et al. (2004), "In memoriam, Enrique Buenaventura", en *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, n° 37, 133-142.
- PICHOIS, Claude y André-Marie ROUSSEAU (1969), *La literatura comparada*. Madrid: Gredos.
- PISCATOR, Erwin (1973), *Teatro político*. La Habana: Instituto Cubano.
- POGGIOLI, Renato (1962), *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*. Bologna: Mulino.
- PRAKASH, Gyan (1995), "After Colonialism", en PRAKASH, Gyan, ed. *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton University Press, 3-17.

- _____ (2000), "The Impossibility of Subaltern History", en *Nepantla: Views from South*, vol. 1, n° 2, 287-94.
- RAMA, Ángel (1974), "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana", en *Revista de Literatura Iberoamericana*, n° 5, 7-38.
- _____ (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- REALPE, Nubia (2000), "La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura", en *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 7, 49-59.
- REINELT, Janelle y Joseph ROACH, ed. (1992), *Critical theory and performance*. Michigan: University Press.
- REMAK, Henry (1961), "Comparative literature: Its definition and function", en STALLKNECHT, Newton y Horst FRENZ, ed. (1961) *Comparative literature: method and perspective*. Carbondale: Illinois University Press, 3-57.
- REYES, Carlos (1965), "Enrique Buenaventura, el dramaturgo", en *Letras Nacionales*, 1, 85-88.
- _____ (1966), "Proyección del TEC en el teatro nacional", en *Letras Nacionales*, 2.8, 33-36.
- _____ (1968), "El teatro en Colombia durante 1968", en *Conjunto*, n° 8, 99-104.
- _____ (1978a), "Con Enrique Buenaventura, dramaturgo colombiano", en *América Latina: teatro y revolución*. Caracas: CELCIT, 88-114.
- _____ y Maida WATSON, ed. (1978b), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- _____ (1997), "El teatro de Enrique Buenaventura: el escenario como mesa de trabajo", en BUENAVENTURA, Enrique (1997b), *Teatro*. Bogotá: Colcultura, 7-22.
- _____ (2004), "Desde Colombia: el legado de Enrique Buenaventura", en *Primer Acto*, n° 302, 115-121.
- RICALDE, Maricruz, coord. (2011), *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- RICHTER, David, ed. (1998), *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. Boston: Bedford Books.
- RIFFATERRE, Michael (1978), *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil
- RÍOS, Alicia, (2004), "Forerunners: Introduction", en SARTO, Ana del, Alicia RÍOS y Abril TRIGO, ed. (2004), *The Latin American Cultural Studies: a Reader*. Durham: Duke University, 14-34.
- RIZK, Beatriz (1987), *El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute.
- _____ (1989a), "Hacia una teoría de la traducción: adaptaciones, versiones y variaciones de un tema, otra manera de ejercer el oficio de autor en la obra de Enrique Buenaventura", en AA.VV (1989), *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna, 41-48.
- _____ (1989b), "The Colombian New Theatre and Bertolt Brecht: A Dialectical Approach", en *Theatre Research International*, vol. 14, n° 2, 131-141.
- _____ (1990), *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*. University of New York [Tesis Doctoral].
- _____ (1991), *Buenaventura: la Dramaturgia de Creación Colectiva*. México: Gaceta.
- _____ (2001), *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- RODRÍGUEZ, Ileana, ed. (2001a), *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- _____ ed. (2001b), *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press.
- ROSENFELD, Anatol (1982), *O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- ROUX, Richard (1991), *Le Théâtre Arena: São Paulo, 1953-1977: du théâtre en rond au théâtre populaire*. Aix-en-Provence: Université de Provence.

- ROVAI, Renato y Maurício AYER (2008), "A gente aprende ensinando", en *Revista Fórum*. São Paulo: Publisher Brasil, 7, nº 59, 12.
- SAID, Edward (1979), *Orientalismo*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- _____ (1996), "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología" en STEPHAN, Beatriz, ed. (1996), *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. Caracas: Nueva Sociedad, 23-59.
- SANDI-DIAZ, Gina (2007), *Latin American Theater for Social Change: The case of Augusto Boal and Enrique Buenaventura*. Kansas University [Tesis de Máster].
- SARLO, Beatriz (1997), "Cultural Studies Questionnaire", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 6, nº 1, 85-91
- SARTRE, Jean-Paul (1979), *Un Teatro de Situaciones*. Buenos Aires: Losada.
- SAURA, Jorge, coord. (2007), *Actores y actuación: antología de textos sobre la Interpretación*. Caracas, Madrid: Fundamentos, vol. III.
- SCHECHNER, Richard (1985), *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SCHLUETER, June (1985), "Theatre", en TRACHTENBERG, Stanley, ed. (1985), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in Arts*. Westport, Conneticut: Greenwood Press, 209-228.
- SCHMELING, Manfred (1984), "Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista", en SCHMELING, Manfred ed. (1984), *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Caracas: Alfa, 5-38.
- SCHUTZMAN, Mady y Jan COHEN-CRUZ, ed. (2002), *Playing Boal: theatre, therapy, activism*. London: Routledge.
- _____ ed. (2006), *A Boal Companion: dialogues on theatre and cultural politics*. New York, London: Routledge.
- SCHWARZ, Roberto (2009), "Altibajos en la actualidad de Brecht", en *New Left Review*, nº 57, 79-99.

- SILVA, Carolina (2009), *Curinga, uma carta fora do baralho: a relação diretor/espectador nos processos e produtos de espetáculos fórum*. Universidade Federal da Bahia [Tesis de Máster].
- SMITH, Steven (2008), *Palcos políticos. Activist Theater in Contemporary Sao Paulo, Brazil*. Universidad de Wisconsin [Tesis Doctoral].
- SOLÓRZANO, Carlos (1964), *El teatro hispanoamericano contemporáneo* (Antología). México: Fondo de Cultura Económica.
- SPIVAK, Gayatri (1981), "Reading the World: Literary Studies in the 80's", en *College English*, vol. 43, nº 7, 671-679.
- _____ (1988), "Can the Subaltern Speak?", en WILLIAMS, Patrick y Laura CHRISMAN, ed. (1994), *Colonial Discourse/Post-Colonial Theory. A reader*. Columbia: University Press, 66-111.
- _____ (2003), *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- STANISLAVSKY, Konstantín (2002). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- STRICH, Fritz (1984), "Literatura universal e historia comparada de la literatura", en AA.VV. (1984), *Filosofía de la ciencia literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 453-474.
- SZANTO, George (1978), *Theater and Propaganda*. Austin: Texas University Press.
- SZONDI, Peter (1994), *Teoría del Drama moderno: 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- SZURMUK, Mónica y Robert IRWIN, coord. (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- TATLOW, Antony (1989), "The Context of Change in East Asian Theater", en FUEGLI, John et al., *Brecht in Asia and Africa. The Brecht Yearbook*. Hong Kong: University Press, vol. 14.
- TAUSSIG, Michael y Richard SCHECHNER (1990), "Boal in Brazil, France, the USA: An Interview with Augusto Boal", en *The Drama Review*, vol. 34, nº 3, (Fall), 50-65.

- TAYLOR, Diana (1991), *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: Univeristy Press of Kentucky.
- _____ y Doris SOMMER, ed. (1999), "Damnable Iteration: The Traps of Political Spectacle", en *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*. Durham: Duke Univeristy Press.
- _____ (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- _____ ed. (2004), *Stages of Conflict: A Reader of Latin American Theatre and Performance*. Ann Arbor: Michigan University Press, Forthcoming.
- _____ y Sarah TOWNSEND, ed. (2008), *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*. Michigan: University Press.
- _____ y Marcela FUENTES, ed. (2011), *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TEIXEIRA, Tânia (2007), *Dimensões sócio educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Universidad Autónoma de Barcelona [Tesis Doctoral].
- TIEGHEM, Paul Van (1931), *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin.
- TORO, Alfonso de (1991), "Postmodernismo y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", en *Revista Iberoamericana*, nº 155-156, 441-468.
- _____ (1995), "Jorge Luis Borges. The Periphery at the Center/The Periphery as Center/The Center of the Periphery: Postcoloniality and Postmodernity", en TORO, Fernando de y Alfonso de TORO, ed. (1995), *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt, Main: Verveurt, 11-45.
- _____ ed. (1997), *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ y Fernando de TORO, ed. (1998), *Acercamientos al teatro actual (1970-1995): historia, teoría, práctica*. Madrid: Iberoamericana.

- _____ y Fernando de TORO, ed. (1999), *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ ed. (2004), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana.
- TORO, Fernando de (1987), *Brecht en el teatro hispanoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ (1989a), *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ ed. (1989b), *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires, Kiel: Editorial Galerna, Lemcke Verlag.
- _____ ed. (1991), *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.
- _____ ed. (1993), *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt: Vervuert.
- _____ y Klaus PÖRTL, ed. (1996), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (1999), *Intersecciones: ensayos sobre teatro, semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, postcolonialidad*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (2002), *Intersecciones II: ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*. Buenos Aires: Galerna.
- TRUJILLO, Patricia (2011), *Relaciones de Género y Representación. Investigación y Acción a partir del Teatro del Oprimido*, disponible en <http://docplayer.es/8224580-Investigacion-teatro-del-oprimido.html> [Consultado el día 15 de febrero de 2015]
- TURNER, Thomas (2012), *Histories, Horizons and the Theatre Arts: A Hermeneutic Study of the Theatre Texts 'An Actor Prepares' and 'Theatre of the Oppressed'*. University of Arizona [Tesis Doctoral].
- TURNER, Victor (1986), *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

- UCAR, Xavier (1993), *Animació sociocultural i teatre: avaluació de la intervenció sociocultural amb tècniques i elements teatrals*. Universitat Autònoma de Barcelona [Tesis Doctoral].
- ULCHUR, Iván (1987), *Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura: entre la imagen y la ideología de la violencia*. Universidad de Texas-Austin [Tesis Doctoral].
- URIBE, Guillermo (1986), "El Festival es como la vida, pero a toda velocidad", en *El Espectador*, nº 179, 3-5.
- _____ (1987), "IX festival de Manizales: carencias y virtudes", en *El Espectador*, nº 337, 8.
- VEGA, María José y Neus CARBONELL, ed. (1998), *Literatura comparada. Principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- _____ (2003), *Imperios de papel: introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Editorial Crítica.
- VERSÉNYI, Adam (1993), *El teatro en América Latina*. Cambridge: University Press.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo (1983) "Momento do teatro brasileiro", en PEIXOTO, Fernando (1983), *Vianinha: Teatro – Televisão – Política*. São Paulo: Brasiliense, 23-24.
- VILLANUEVA, Darío, coord. (1994), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.
- VILLEGAS, Juan (1988), *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- VIVIESCAS, Víctor (2008), "La modernidad de la escritura teatral de Enrique Buenaventura", en *Dionisio: Revista de investigación, creación y crítica teatral*, nº 4, 11-19.
- WATSON, Maida (1978a), "La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 4:7-8, 193-197.
- WEIR, Elsa (2002), "Enrique Buenaventura y el proceso de creación colectiva en Latinoamérica", en *Dram@teatro: revista digital*, nº 8, disponible en

http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/n_0008/EBUENAVENTURA.pdf [Consultado el día 15 de febrero de 2015]

WEISSTEIN, Ulrich (1973), *Comparative literature and literary theory*.
Bloomington: Indiana University Press.

_____ (1975), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.

WELLEK, René y Austin WARREN (1993), *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

WHITING, Charles (1948), "The Case for 'Enganged' Literature", en *Yale French Studies: Existencialism*, nº1, 84-89.

WOODYARD, George (1989), "Enrique Buenaventura y el teatro colombiano",
en TITTLER, Jonathan, ed. (1989), *Violencia y literatura en Colombia*.
Madrid: Orígenes, 163-169.

YÚDICE, George (1997), "Cultural Studies Questionnaire", en *Journal of Latin American Studies*, vol. 6, nº2, 216-219.

ZAWADSKI, Carlos (1977), "El teatro de Enrique Buenaventura, algunos
problemas de lectura", en *Homenaje a Enrique Buenaventura*. Cali:
Universidad del Valle, 40.

ŽIŽEK, Slavoj (2008), *Violence: Six Sideways Reflections*. London: Picador.

IV. Fuentes de internet

<http://www.ctorio.org.br> [Consultado el día 3 de febrero de 2015]

<http://www.dramateatro.com/> [Consultado el día 3 de febrero de 2015]

<http://www.alternativateatral.com/> [Consultado el día 3 de febrero de 2015]

<http://www.teatroenlahistoria.blogspot.com/> [Consultado el día 3 de febrero
de 2015]

<http://www.theatreoftheoppressed.org/en> [Consultado el día 3 de febrero de
2015]

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm
[Consultado el día 12 de mayo de 2015]

<http://www.lidous.net/2008/09/24/my-dear-friends/> [Consultado el día 12 de mayo de 2015]

V. Videografía

La vida es muy dura. Documental de la serie *Rastros y Rostros* (1988-2001). Dirección: Nicolás Vidal, Carlos Alberto Fernández y Julio González, Universidad del Valle TV y Telepacífico (canal regional). Cali, 1988.

Teatro La Candelaria: Recreación Colectiva. Dirección: Sandro Romero Rey, Señal Colombia. Bogotá, 2006.

Estaciones del Drama. Serie de siete capítulos sobre la Historia del Teatro en Colombia basada en la investigación *La representación del individuo en el Teatro Colombiano Moderno*, de Víctor Viviescas. Dirección: Víctor Viviescas, Señal Colombia. Bogotá, 2008.